

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MARS 1922

Paul Jamot. — Sur les frères Le Nain (1^{er} article) : « Vénus dans la forge de Vulcain ».

Louise Lefrançois-Pillion. — L'Église de Saint-Thibault-en-Auxois et ses sculptures.

P. de Nolhac. — Bergues-Saint-Winoc.

Ch. Saunier. — Le Musée Xavier Atger à Montpellier (2^e et dernier article).

Henry Dérioux. — Joseph Guichard, peintre lyonnais (1806-1880).

Henry Martin. — Bibliographie : La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (P. Durrieu).

Trois gravures hors texte :

Vénus dans la forge de Vulcain, par les frères Le Nain (Musée de Reims) : héliotypie Marotte.

La Place et l'hôtel de ville à Hondschoote, eau-forte originale de M. P.-A. Bouroux.

Le Bal à la Préfecture, par Joseph Guichard (Musée de Lyon) : photographie.

30 illustrations dans le texte.

64^e Année. 725^e Livraison.

5^e Période. Tome V.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;

Comte M. de CAMONDO, Membre de la Commission des Musées Nationaux,
Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KÖCHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées
Nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux,
Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres
d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^d SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

SUR LES FRÈRES LE NAIN

(PREMIER ARTICLE)

« VÉNUS DANS LA FORGE DE VULCAIN » ET QUELQUES AUTRES ŒUVRES CONNUES DEPUIS PEU



REIMS est encore en ruines, et déjà cette victime de la plus cruelle des guerres, manquant de presque tout ce qui rend la vie supportable, montre qu'elle n'a pas cessé de comprendre la valeur de cette chose inutile et sans prix : une œuvre d'art. Selon les intentions exprimées, peu avant la guerre, par M. Lucas, et grâce à la générosité de sa légataire universelle M^{me} Pierre de la Morinerie, le Musée de Reims vient d'acquérir un remarquable tableau, signé et daté, des frères Le Nain. C'est une belle manière pour Reims de faire paraître sa volonté de vivre, et c'est un choix heureux, Reims pouvant se considérer comme la métropole artistique de la région à laquelle appartient Laon, ville natale des Le Nain.

Cette toile¹, où les proportions des personnages sont à peu près celles que l'on voit dans le *Repas de paysans* de la collection La Caze, était jusqu'ici demeurée inconnue des critiques et des historiens, Non seulement elle n'avait pas figuré à l'exposition organisée en 1910 par le Burlington Fine Arts Club de Londres, mais elle n'était pas mentionnée dans l'essai de catalogue général des œuvres des Le Nain, dressé par M. Robert C. Witt à la suite de l'ouvrage publié sous les auspices du comité de l'expo-

1. H. 1^m50; l. 1^m15.

sition¹. Elle a fait pendant d'assez longues années partie de la collection d'un amateur de Namur, M. A. Jomouton, et fut vendue, après le décès de celui-ci, à Bruxelles, le 7 juin 1918². C'est tout ce que nous savons de son histoire. En juin 1918, Bruxelles était occupée par les Allemands. La vente passa presque inaperçue. L'existence et la qualité de cette peinture, cependant, n'avaient pas échappé aux conservateurs du Musée du Louvre. C'est par l'entremise du Louvre que l'acquisition fut faite, à Bruxelles, pour le Musée de Reims, en janvier 1922.

Le tableau représente *Vénus dans la forge de Vulcain*. La déesse, drapée dans un manteau rouge qui découvre sa poitrine, ses bras et ses jambes, entre, suivie de l'enfant Amour qui se presse contre elle, tenant un pan de son manteau. Vulcain lui fait face : assis sur un escabeau, il se repose de son rude labeur, son maillet abaissé à terre. A ses pieds on voit un casque et une cuirasse. Ce sont les armes que Vénus a promises à son fils Énée et qu'elle vient réclamer. Entre la belle déesse et son vieil époux s'encadre une scène de réalité. L'enclume occupe le centre du tableau. Un forgeron, le marteau levé, frappe le fer et en fait jaillir des étincelles. Derrière lui, deux jeunes gens, debout, surveillent le feu de la forge. S'il y a encore quelque préoccupation mythologique dans la figure du forgeron, qui a les cheveux ceints d'une bandelette et dont le vêtement est plus pareil à une tunique qu'à une chemise, les deux jeunes gens, dont l'un se retourne comme pour contempler la visiteuse inattendue, tandis que l'autre ne nous montre que son profil éclairé par le reflet de la flamme, n'ont rien de héros antiques. Ils portent les cheveux longs et la fine moustache à la mode de Louis XIII. L'un ressemble à certaines figures de jeunes gentilshommes que l'on voit dans plusieurs tableaux des Le Nain. L'autre, nous le reconnaissons, bien qu'il soit ici imberbe : c'est le maréchal-ferrant qui nous regarde en face dans le célèbre tableau de *La Forge*, le premier tableau des Le Nain qui soit entré dans les collections royales³.

Pour représenter le dieu ouvrier, nos peintres, d'ailleurs, ont fait poser un de leurs modèles rustiques ordinaires. Vulcain, c'est le paysan qui, dans le *Repas* de la collection La Caze, croise les mains sur ses genoux comme pour réciter mentalement une prière, et attend que le maître du logis lui offre sa part du vin et du pain. Et s'il fallait chercher dans un détail un trait habituel qui fût comme une signature, on n'aurait qu'à considérer les pieds

1. *Illustrated catalogue of pictures by the brothers Le Nain* ; London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1910, gr. in-4.

2. N° 172 du catalogue.

3. Il a été acquis en 1777 au prix de 2 460 livres, après avoir passé par les collections du duc de Choiseul et du prince de Conti.



Lenain Pinx.

VÉNUS DANS LA FORGE DE VULCAIN

(Musée de Reims.)

et les mains. Les pieds surtout sont très caractéristiques, avec leur forme très plate, presque coupante, sans cou-de-pied, les orteils très allongés, le talon à peine détaché de la plante. Mais cette signature, il est inutile de la



Cliché du Service phot. des Beaux-Arts.

LA FORGE, PAR LES FRÈRES LE NAIN

(Musée du Louvre.)

poursuivre en figure : elle existe, en réalité visible et palpable, sur l'escabeau qui sert de siège à Vulcain : *Le Nain. Pin. N. 1641.*

Si le sujet semble insolite, il ne faut pas oublier que, d'après les quelques témoignages anciens qui nous ont été transmis, les Le Nain ne se sont pas confinés dans cette peinture de la vie rustique à laquelle ils doivent aujourd'hui leur gloire. Sauval nous dit qu'ils faisaient des tableaux pour les

églises et, en effet, nous connaissons une *Nativité* qui est à Saint-Étienne-du-Mont et une autre, plus communément appelée *La Crèche*, qui est au Louvre. Scudéry, dans son *Cabinet*, publié en 1646, célèbre leur talent de portraitistes ; et si beaucoup, sans doute, des portraits qu'ils exécutèrent ont disparu ou se dérobent sous des attributions erronées, il est au moins deux ou trois pièces dont l'authenticité est certaine ou probable : un portrait de jeune homme au Musée de Laon, un portrait présumé d'un des frères Le Nain au Musée du Puy, un portrait de vieille femme au Musée d'Avignon, signé et daté de 1644. Félibien, dédaigneux, nous dit : « Les Nains frères faisaient des portraits et des histoires, mais d'une manière peu noble, représentant souvent des sujets simples et sans beauté¹. » Enfin le chanoine L'Eleu, dont le manuscrit sur l'*Histoire de Laon* est la source principale de nos renseignements sur les Le Nain², nous parle de « grands tableaux, comme ceux qui représentent les mystères, les martyres des saints, les batailles et semblables. » De batailles, nous n'en avons pas trace. Mais le tableau que vient d'acquérir le Musée de Reims peut rentrer dans la définition des « histoires » de Félibien : à travers la différence des sujets et des sentiments, *Vénus dans la forge de Vulcain* rejoint la *Nativité* du Louvre. Il y a une piété vraie dans cette *Crèche* ; malgré quelques inégalités, c'est un bon tableau : saint Joseph, le berger agenouillé et la jeune paysanne debout derrière lui sont de belles figures. Dans le tableau du Louvre et dans le tableau de Reims, l'un des mérites de l'œuvre, c'est l'aisance avec laquelle ici la mythologie, là le mystère chrétien se lie à une action ou à des figures de la vie campagnarde. *Vénus dans la forge de Vulcain*, c'est une transposition mythologique d'un sujet réaliste. La *Forge de Vulcain*, c'est, peinte avec la même vérité, la *Forge* du Louvre, et *Vénus*, en y entrant, n'en change presque pas le caractère rustique et familier.

Dans le tableau de Reims, on peut reprendre quelques fautes. La main du forgeron qui tient le fer sur l'enclume est d'un dessin mou et lourd ; l'épaule de Vulcain prête à la même critique. Les meilleurs tableaux des Le Nain ne manquent guère de nous montrer une de ces incorrections ou maladresses qui sont capables de masquer aux yeux des censeurs sévères les plus origi-

1. *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres*, éd. de 1725, t. IV, p. 215. On ne doit pas s'étonner de ce jugement sévère. Félibien ne s'est guère mis plus en frais avec Velazquez. Ayant nommé « Cléante [Collantes] et Vélasque », il se fait interroger par son partenaire Pymandre : « Que trouvez-vous d'excellent dans les ouvrages de ces deux inconnus ? » Et la réponse n'est pas bien enthousiaste. Il lui sera pardonné parce qu'il a bien aimé Poussin.

2. C'est Champfleury qui a eu la bonne fortune de découvrir ce texte. Antony Valabrègue en a donné une copie plus exacte et plus complète dans son livre : *Les Frères Le Nain* ; Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 9-10.

nales et les plus touchantes beautés. Ici les beautés sont de l'ordre le plus relevé ; c'est l'ordonnance de ces figures debout qui emplissent presque toute la hauteur de la toile et cette plénitude de la composition qui fait penser à la sculpture d'une métope ; c'est l'élégance et le naturel des deux jeunes hommes ; c'est l'Amour, si blond, si blanc et si rose, délicieuse et naïve figure de l'enfance, le plus jeune de ces enfants qui, dans mainte œuvre des Le Nain, sont investis du privilège de faire paraître la poésie cachée au milieu des occupations triviales ou banales, parmi les gestes du labeur ou du repos.

On ignorait jusqu'ici la date précise de la *Forge* du Louvre. Le tableau



Phot. Bernheim jeune.

LA FÊTE DU VIN, PAR LES FRÈRES LE NAIN

que vient d'acquérir le Musée de Reims étant daté de 1641 et ne pouvant qu'être postérieur, mais ne l'étant sans doute que de peu, à cette *Forge* sans mythologie dont il s'inspire, le tableau du Louvre est vraisemblablement aussi de 1641.

Une autre œuvre des Le Nain, non moins différente de ce que nous sommes accoutumés à voir sous le nom des peintres laonnois, mérite d'être rapprochée de la *Forge* de Reims. C'est une grande toile qui a appartenu à MM. Bernheim jeune et qui est maintenant dans une collection particulière. Le titre de *Bacchanale* qui lui a été donné dans l'ouvrage du Burlington Fine Arts Club où elle a été reproduite (pl. XIX) ferait croire à une scène mythologique. En fait, il n'est pas question ici de Bacchus. Mais c'est une *Fête du vin*. Précédés d'un ménétrier bienveillant, des vigneron conduisent

un taureau couvert d'une housse. Des gentilshommes se mêlent aux paysans. Une main gantée et une main calleuse lèvent d'un même élan des verres pleins de la rouge liqueur. Des feuilles de vigne couronnent une tête d'un parti et une tête de l'autre ; et si les paysans et les messieurs sont vêtus à la mode de 1640, ils ont l'air de célébrer un rite si antique que leur cortège fait penser aux *suovetaurilia* des bas-reliefs romains. Le peintre, en effet, a composé son tableau comme une frise décorative.

L'attribution aux Le Nain n'est pas douteuse. Le vigneron barbu qui, d'une main, tient son verre levé et, dans l'autre, porte une bouteille habillée d'osier est un type connu par ailleurs : c'est vraisemblablement le modèle qui a posé pour notre Vulcain de Reims, pour l'un des hôtes du *Repas* de la collection La Caze et pour le saint Joseph de la *Crèche*. Quant aux deux élégants jeunes hommes qui suivent en causant le cortège, ils rappellent certaines figures où les Le Nain ont sans doute reproduit les traits de personnages appartenant à leur famille, non pas des fils de l'un ou de l'autre des trois frères, puisque ni Antoine, ni Louis, ni Mathieu ne furent mariés¹, mais des neveux, fils, peut-être de ce Nicolas Le Nain qui fut d'abord « commis du sieur Gaucher, président en l'élection de Verneuil », et qui, étant retourné à Laon, devint comme son père sergent royal au grenier à sel de sa ville². Ces figures de jeunes gens se trouvent surtout dans les tableaux des Le Nain qui représentent des *Corps de garde*, des *Joueurs de cartes* et, d'une façon générale, des sujets non empruntés à la vie rurale, par exemple le célèbre tableau de l'ancienne collection Pourtalès, ou l'*Atelier*, qui est en Angleterre, chez le marquis de Bute.

Peu de temps avant l'heureuse acquisition faite par le Musée de Reims, un autre tableau inconnu des Le Nain, sortant inopinément d'un château de province, était entré au Louvre³. Chef-d'œuvre de cette manière dont jusqu'ici le *Repas* de la collection La Caze était le plus fameux exemple, il nous montre dans une salle de ferme des paysans groupés autour de la table. Le chef de famille, coiffé d'un large chapeau de feutre, taille dans une miché les tranches de pain qu'il va distribuer à sa femme et à ses enfants.

1. On le sait par un document qu'a découvert et publié Jules Guiffrey (*Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 280) et qui est une donation réciproque de leurs biens que se font les trois frères au profit des derniers survivants. Par une autre pièce, Mathieu Le Nain, ayant survécu à ses deux aînés, fait donation de sa fortune à Antoine, l'un des fils de Nicolas.

2. Champfleury, *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain* ; Paris, 1865 ; — Valabreque, *ouv. cité*, p. 25.

3. Toile. H. 1^m13 ; l. 1^m59. Il a été vendu à l'Hôtel Drouot le 14 mars 1914 (Vente de M. le marquis de M[armier]), comme provenant du château de Ray-sur-Saône (n° 61 du catalogue). Acheté par M. Demotte, qui le revendit en 1915 au Louvre.

La mère, un peu à l'écart, tient sur ses genoux un pichet de vin et un verre à moitié plein. Les enfants sont les uns assis à terre, les autres debout près de leurs parents ou, dans le fond de la salle, près du foyer qui flambe. Tous paraissent écouter le jeune garçon qui joue de la flûte et qui, debout au centre de cette scène d'intimité, signifie qu'une existence modeste, laborieuse, pénible même, peut n'être pas sans dignité ni sans joie.

Après un long oubli, Champfleury eut le mérite, vers le milieu du xix^e siècle, de rappeler l'attention sur des artistes aussi attachants par les sujets qu'ils ont traités, et qu'ils furent seuls, dans leur temps et dans leur pays, à traiter, que par l'accent de vérité, d'honnêteté, de sérieux qu'ils ont donné à leur peinture de la vie rustique. Originaire lui-même de Laon, il a, le premier, recueilli des documents sur ceux qu'il appelait, dans le titre d'un de ses ouvrages, « les peintres de la réalité sous Louis XIII », et c'est plus encore, en effet, leur prétendu réalisme que leur naissance laonnoise qui leur valut les sympathies de l'écrivain qui se croyait appelé à régénérer par la doctrine réaliste l'art et la littérature. Aussi, partageant, en bon révolutionnaire, les préjugés de son siècle contre l'ancienne France, a-t-il exagéré l'opposition que l'on peut voir entre l'œuvre des Le Nain et l'esprit du xvii^e siècle français. Son exemple a été suivi par la plupart des commentateurs. Antony Valabrègue, le plus récent et le meilleur de ceux-ci, auteur d'un livre utile qui est la seule étude d'ensemble que nous possédions sur les Le Nain, entend partout dans l'œuvre des peintres laonnois la plainte du paysan affamé, pressuré, opprimé. Il veut à toute force que cette œuvre illustre, en quelque sorte avant la lettre, la page célèbre et injuste de La Bruyère, page écrite en un jour d'humeur et qui sent plus l'esprit de fronde et de paradoxe que la véritable pitié : « On voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés de soleil... » Les paysans de Le Nain ne ressemblent pas du tout, quoi qu'en disent Champfleury et Valabrègue, à ce portrait, qui fut peut-être vrai, passagèrement, dans une période de détresse nationale. Ils mènent une vie dure, mais ils ne sont pas misérables. Ce sont des vigneron, et ce n'est pas la misère, en général, qui règne dans les pays de vignobles. Ils boivent du vin dans des verres à pied qui sont fragiles et minces et pourraient figurer sur la table d'un châtelain. Ils ont un air d'hommes libres qui remplissent gravement les devoirs de leur condition. Leurs femmes sont belles à leur façon et leurs enfants aussi. Ils ne sont ni grossiers ni incultes. Ils sont d'une race fine. Une sorte de gaieté paisible se montre dans les réunions qu'animent les jeux des enfants avec les chiens et les chats familiers et le son d'une flûte et le chant d'un violon. Pour tout dire, je ne sais si la comparaison qu'on ferait des paysans de

Le Nain aux paysans de notre siècle tournerait toujours, tant pour la politesse des mœurs que pour la dignité de la vie, à l'avantage de ceux-ci.

Sainte-Beuve, avec son tact de psychologue et sa modération d'esprit, a vu plus juste que les critiques d'art professionnels. Voici comment il termine sa description de la *Forge* du Louvre : « Malgré ce léger défaut d'action et de composition qui ne s'aperçoit qu'en y repensant et à l'analyse, l'effet de lumière est si vrai, si large, si bien rendu, si pleinement harmonieux ; la bonté, l'intelligence et les vertus domestiques peintes sur toutes ces figures sont si parfaites et si parlantes, que l'œuvre attache, réjouit l'œil, tranquillise le cœur et fait rêver l'esprit¹. »

Les modestes intérieurs que peignent les frères Le Nain respirent la paix, la paix chrétienne. Sans doute, cette gravité, cette dignité, ce calme, ces vertus, pour une part, viennent de l'artiste ; il les donne aux créatures de son pinceau, parce qu'il les a en lui-même, comme il est vrai que tout portrait est un composé du peintre et du modèle. Mais un observateur attentif distingue ici un accent véridique qui ne trompe pas.

Rappelons-nous ce que dit Mariette des Le Nain : « Ils peignaient des bamboches dans le style français². » Par ce mot de « bamboche », qui était le surnom du Hollandais Pieter van Laer, devenu en Italie Il Bamboccio, les critiques du xvii^e et du xviii^e siècle qualifiaient indifféremment tous les sujets familiers, qu'ils fussent picaresques ou rustiques, empruntés au Caravage ou aux Espagnols ou aux peintres des Pays-Bas. Mais c'est « dans le style français » que les Le Nain peignent leurs « bamboches ». Quel contraste avec les paysans de Brueghel, de Brouwer ou de Téniers, ivrognes, paillards, bruyants, gesticulants ! Brueghel, cependant, est un grand peintre et un poète à sa manière ; Brouwer est un observateur profond et un moraliste ; mais ils n'évitent jamais complètement la caricature. Nous voyons ici une vérité à la française. Il n'y a qu'en France qu'on a peint ainsi les humbles. Ni pastorale, ni satire, ni fantaisie débridée. Aux Le Nain, comme plus tard à Chardin et à Jean-François Millet, la vérité suffit, avec l'humaine sympathie, pour faire un chef-d'œuvre.

PAUL JAMOT

(*La suite prochainement.*)

1. *Nouveaux Lundis*, t. IV, p. 123 (*Les frères Le Nain, peintres sous Louis XIII*, par M. Champfleury).

2. *Abecedario*, t. III, p. 136-137.

L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS

ET SES ŒUVRES DE SCULPTURE



L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS

Les reliques des saints ont été sur la terre de France, au Moyen âge, une semence prodigieusement féconde. Là où elles tombaient, renouvelant le vieux mythe païen de Cadmus, naissaient les établissements religieux, les beaux édifices, les œuvres d'art. Ainsi, et ainsi seulement, s'explique parfois la présence de monuments relativement importants situés dans des villages qui, à aucun mo-

ment de leur histoire, n'ont été très peuplés ni très riches. C'est de l'un de ces centres ruraux, maintenant perdus à l'écart des grandes routes du commerce ou du tourisme, que je voudrais entretenir aujourd'hui les lecteurs de la *Gazette*.

Je ne prétends pas, d'ailleurs, publier un monument tout à fait inédit, puisque, dès 1846, Viollet-le-Duc, en ayant fait une restauration partielle, lui consacrait¹ une étude qui, nous le verrons plus tard, n'a pas peu contribué à obscurcir la question des origines de l'église. Trois ans après, l'érudit Marion traitait à nouveau le sujet², s'inspirant sans critique de Viollet-le-Duc pour une part, utilisant, pour l'autre, des sources d'inégale

1. *Annales archéologiques* de Didron, t. V, p. 189.

2. *Mémoires de la Société nat. des Antiquaires de France*, 1849.

valeur ; mais c'est là tout. Le silence se fait ensuite sur la précieuse petite église et ses œuvres d'art, et, bien qu'elle n'ait pas cessé, j'en ai eu la preuve, d'intéresser les archéologues¹ comme les simples amis de l'art français, elle n'a fait l'objet depuis lors d'aucune étude nouvelle².

Le village même de Saint-Thibault (Côte-d'Or), situé entre Vitteaux et Semur, s'appelait primitivement Fontaine et était le siège d'un prieuré fondé par les sires de Saint-Beurry en 1190 et dépendant de l'abbaye clunisienne de Saint-Rigaud-d'Ancize au diocèse de Mâcon. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle³, l'acquisition de reliques de saint Thibault (de quel saint Thibault, c'est ce que nous verrons par la suite) amène le changement du vocable de l'église ainsi que du nom du village et, vers le même temps, sans doute, sa reconstruction partielle. Une donation du duc de Bourgogne Robert II, en 1297, de 40 livres à l'œuvre de Saint-Thibault nous fait entrevoir un édifice déjà sorti de terre. Une autre donation de la duchesse Agnès, fille de saint Louis, en 1323 (100 sols pour l'œuvre de Saint-Thibault) est sans doute contemporaine de quelque important travail d'achèvement.

Ensuite l'histoire de notre édifice n'est plus que celle de ses ruines successives et de ses restaurations plus ou moins heureuses : écroulement de la nef, du transept et de la première travée du chœur (1686) ; reconstruction de la pauvre nef actuelle (1712) ; incendie des charpentes du chœur (1728), démolition du clocher⁴ et réparation du portail par Viollet-le-Duc (1844-46), restauration du chœur et de la chapelle Saint-Gilles (1895). La dernière modification apportée à l'aspect de l'église date de 1914 : je veux parler de la disparition du pittoresque cimetière qui faisait au vieux portail un cadre si approprié, en même temps qu'il le défendait un peu contre les déprédations des écoliers.

Lorsque, arrivant à Saint-Thibault, on aperçoit, à un détour de la voie ferrée, ce chœur d'une légèreté aérienne, portant à une hauteur qui paraît

1. Je n'aurais pu penser à entreprendre ce travail si je n'avais rencontré auprès de M. le vicomte de Truchis un concours sans limites : renseignements verbaux, notes manuscrites, photographies, j'ai tout obtenu par son intermédiaire et lui en reste infiniment reconnaissant. On trouve désormais dans la collection de clichés des Monuments historiques un dossier fort complet sur Saint-Thibault, formé des fonds Heuzé et C. Enlart.

2. Sur le prieuré lui-même et la maison de Bourgogne voici les sources historiques que l'on peut consulter ; Dom Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne* ; — Courtépée, *Description générale et particulière de Bourgogne*, V, p. 560 ; — P. Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 547.

3. La date n'est précisée dans aucune des sources que j'ai pu consulter. Ces reliques seraient deux côtes, d'après le manuscrit de l'abbé Denizot conservé à la Bibliothèque de Dijon (communiqué par M. l'abbé Debry, curé d'Ahuy).

4. L'informe clocher qui domine actuellement le portail Nord date de 1848 et ne fait pas partie des travaux de Viollet-le-Duc.

considérable ses pans coupés ajourés de deux étages de baies, on croit se trouver en présence d'un édifice plus important qu'il n'est désormais et n'a peut-être jamais été.

En tout cas, il ne comporte plus de parties anciennes, outre le chœur, que la charmante chapelle Saint-Gilles, de la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle, pro-



PORTAIL NORD DE L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS
(^{xiii}^e SIÈCLE)

bablement contemporaine de la translation des reliques, et, du même côté Nord, le portail latéral dont nous parlerons plus loin¹.

A l'intérieur, une nef sans aucun caractère ouvre sur le chœur, beaucoup plus large et plus élevé, par une arcade étroite, la différence de largeur étant rachetée par deux pans coupés aveugles, construits sans doute lors de la restauration de 1712. Le chœur de Saint-Thibault, monument tout à fait

1. Les murs d'un passage sombre qui relie ce portail à la nef moderne sont un reste du transept de l'édifice antérieur.

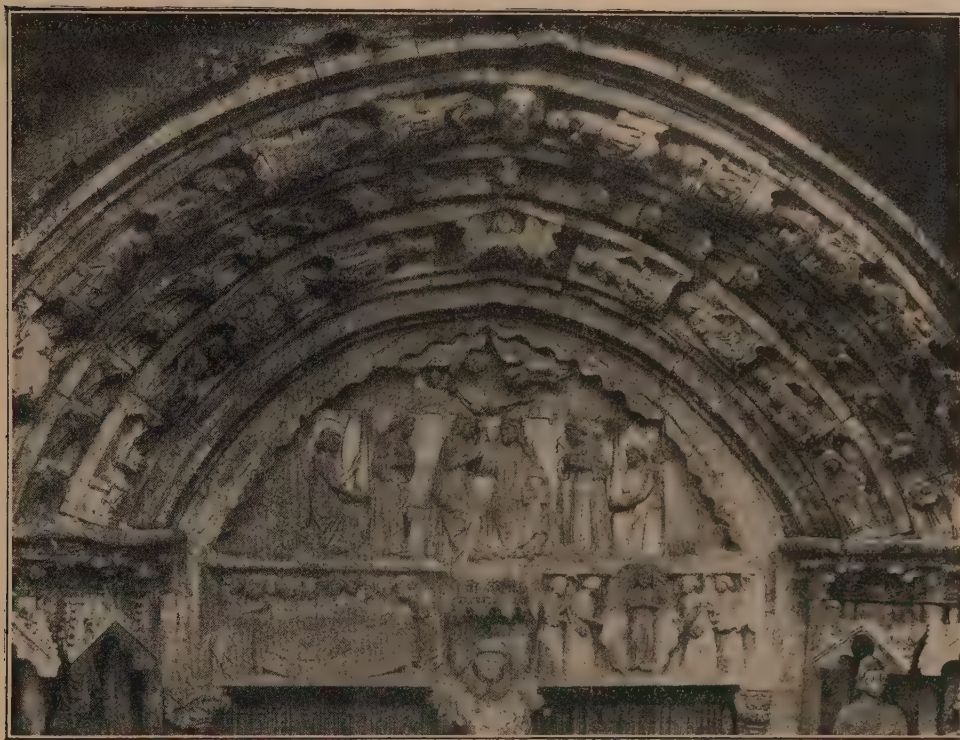
isolé dans l'architecture bourguignonne, se distingue aussi, par plusieurs particularités, des autres édifices français à deux étages ajourés. Et, tandis que la chapelle Saint-Gilles reflète le plus pur style de l'Île-de-France, il semble que nous nous trouvions ici à une époque un peu plus tardive : début du ^{xiv}^e siècle, en présence d'une influence étrangère, anglaise peut-être. Mais, quel que soit l'intérêt de ces problèmes, la place nous étant aujourd'hui très limitée, force est de nous borner à l'examen des œuvres de sculpture que conserve encore l'église du prieuré.

Cependant, commençons par déblayer le terrain d'une question préjudicielle : quel est le saint Thibault dont les reliques ont été apportées au prieuré de Fontaine vers le milieu du ^{xiii}^e siècle, dont l'image figure au trumeau du portail latéral Nord et dont la vie est racontée dans le joli retable que nous aurons à examiner ? La question ne se poserait pas si Viollet-le-Duc ne l'avait à plaisir embrouillée en donnant comme titulaire à l'église qui nous occupe saint Thibault de Marly, abbé des Vaux-de-Cernay, que, par surcroît, il confond avec Thibault de Marly, trouvère français du ^{xiii}^e siècle ! Or, ni l'un ni l'autre de ces deux personnages n'ont rien à voir avec le saint Thibault né à Provins au ^{xi}^e siècle, mort ermite à Salaniga près de Vicence, et dont les ossements rapportés d'Italie à sa ville natale, puis en partie dispersés, furent tout de suite, et pendant des siècles, en très grande vénération dans diverses villes et villages de l'Est de la France¹. Or, c'est ce saint qu'une tradition constante assigne comme patron à notre église, qui le fête le 1^{er} juillet². Si, d'ailleurs, il y avait un doute sur ce patronage séculaire, il serait levé par l'examen attentif du retable du ^{xiv}^e siècle et des vantaux des portes : dans ces deux œuvres, — la seconde étant, nous le verrons, calquée avec une exactitude surprenante sur la première, — se trouvent des traits explicables seulement par la vie de saint Thibault ermite, encore que la légende de son homonyme offre quelque ressemblance avec la sienne, tous deux étant de jeunes seigneurs convertis des vanités du monde à la vie religieuse la plus austère.

1. Les dates de sa naissance et de sa mort ne sont pas certaines, mais dès 1080 il avait son office particulier dans le diocèse de Troyes et dès 1090 il donnait son nom à un village de l'Aube. Guibert de Nogent († 1124) montre déjà le culte de notre saint comme largement répandu : cf. M^{sr} Allou, *Vie de saint Thibault, prêtre et ermite* ; Meaux, 1873, in-8.

2. Saint Thibault de Marly est fêté le 8 juillet. L'hypothèse, toute gratuite, de Viollet-le-Duc avait ceci de séduisant — dont il ne semble pas, d'ailleurs, s'être douté — que saint Thibault de Marly se rattache à la vie de saint Louis par une prédiction fameuse qui valut plus tard à ses reliques la vénération de Philippe le Hardi ; or la duchesse Agnès était fille de saint Louis. Mais, en dehors même de la tradition locale et du témoignage de l'iconographie, l'assertion ne résiste pas à un examen dont je ne puis ici donner que le résultat ; l'histoire des reliques de l'abbé des Vaux-de-Cernay est bien connue : cf. Enriquez, *Menologium Cisterciense* ; — Guilhermy, *Inscriptions de la France*, t. III ; — Bolland. *Bibliog. hag. lat.*, 1901, etc.

Ceci dit, et avant de venir au retable, étudions ainsi qu'il convient, d'abord, la sculpture monumentale. Le portail de Saint-Thibault, comme il arrive fréquemment en Bourgogne, était précédé d'un porche dont les arrachements se voient encore à droite et à gauche¹, mais le tympan sculpté encadré d'une voussure en arc brisé dont deux cordons sur trois sont ornés de figures ; les pieds-droits, formés de groupes de colonnettes encadrant des statues et reposant à mi-hauteur sur un larmier d'assez forte saillie au-dessous duquel



TYMPAN DU PORTAIL DE L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAULT-EN-AUXOIS

le mur est décoré d'une double arcade triflée ; le trumeau, portant également une statue, tout cela existe presque intact et forme, avec les vantaux des portes sculptés en bas-relief, un ensemble d'une puissance, d'une délicatesse et d'un raffinement qui surprennent. A qui l'examine attentivement une remarque s'impose cependant bientôt : nous sommes en face d'une œuvre du plein ^{xiii}e siècle, remaniée postérieurement. A la première époque appartiennent tout

1. C'est à ce portail que s'appliqua la restauration dirigée par Viollet-le-Duc de 1845 à 1846 ; il fallut démolir le clocher dont le poids écrasait l'arc du portail, chaîner celui-ci, l'étayer par des contreforts (Archives des Monuments historiques, dossier de Saint-Thibault, et *Notices et rapports*).

le cadre architectural, toute la sculpture du tympan et de la voussure, à la seconde les cinq grandes figures ainsi que les dais assez maladroitement agencés et d'un tracé écrasé qui abritent celles des pieds-droits¹ et que de très minces colonnes (dont on voit encore les bases en arrachement sur le larmier) devaient compléter, plaçant ainsi chaque statue sous une sorte de tabernacle². Pour se rendre compte de l'écart de style que je signale, il suffit de comparer ces dais à celui du trumeau, qui appartient à la première époque et est seul resté en place au-dessus de la statue plus récente.

Le tympan et les voussures, d'une tenue assez homogène, appartiennent à ce style que l'on semble en droit d'appeler bourguignon (avec beaucoup de prudence toutefois) et que caractérise une certaine lourdeur associée à un caractère très large et nettement monumental. Au linteau sont représentés la Mort et l'Assomption de Marie, le tympan, très supérieur de composition et d'exécution, étant consacré à son Couronnement, conçu suivant la plus belle formule classique³. Tout cet ensemble est malheureusement déparé par des inégalités dans le ton de la pierre, allant d'un blanc de bougie au gris roux doré, parfois dans la même figure (ange à genoux à droite) que l'on peut discerner sur notre reproduction, mais qui paraissent beaucoup plus choquantes dans l'original et sont dues, m'a-t-on affirmé, uniquement à la présence ou à la chute de l'épiderme dans la pierre employée. La pierre a souffert également, d'une façon plus regrettable pour le relief des figures, mais moins brutale au point de vue de la couleur, dans le registre inférieur (la figure de la Vierge dans l'*Assomption*, sorte de mannequin informe et disproportionné, me paraît avoir subi, soit une entière réfection, soit un grattage malencontreux).

Les deux cordons de voussures à figures, séparés par un rang de crochets végétaux d'un très bon style sont consacrés, l'un aux Vierges sages et aux folles (quatre de chaque côté), l'autre aux Figures du Christ dans l'Ancien Testament⁴. Une *Vierge folle* et une *Vierge sage* qui se trouvaient en trop

1. Peut-être les pieds-droits, dans l'ordonnance primitive, ne comportaient-ils pas de statues.

2. On voit un arrangement tout à fait analogue et de la même époque au portail de Rampillon (Seine-et-Marne).

3. Le *Couronnement* de Saint-Thibault appartient au groupe de monuments où le thème est parvenu à sa complète expression. Il présente, d'autre part, avec celui de Villeneuve-l'Archevêque (vers 1260) des ressemblances qui vont presque jusqu'à l'identité et ne sont, sans doute, pas fortuites. Mais le manque de place ne me permet pas d'insister ici sur ces considérations.

4. On y voit se succéder au rang externe (de bas en haut et de gauche à droite), un personnage assis portant le « rational » sur la poitrine, — peut être Aaron comme à Chartres, d'autant plus que Moïse occupe la place correspondante à droite, — puis un autre portant un sceptre^(?). Le troisième, qui présente une grande croix, peut être Isaïe. L'attribut du

pour le nombre de voussoirs du rang interne ont pris place au bas de l'autre cordon à gauche et à droite¹.

Mais quelle que soit la valeur de ces sculptures, d'un très bon style courant, sans plus, elle le cède singulièrement à celle des cinq figures en haut-relief qui ornent les pieds-droits et le tympan. Nous avons à examiner à leur sujet plus d'un problème d'identification et de date. Commençons par les analyser en elles-mêmes objectivement.

Celle qui se trouve le plus près de la porte, à droite du spectateur, représente un homme dans la force de l'âge, barbu, vêtu d'une robe et d'un surcot longs ; la main droite (dont les doigts sont cassés) fait un geste oratoire, la gauche tient un phylactère ; les cheveux, formant sur le front une sorte de bourrelet et retombant le long des joues en masse ondulée, sont pris dans une sorte de calotte qui n'est pas le béguin du ^{xiii}e siècle (il y manque les brides), mais dont



STATUES DU PORTAIL NORD
DE L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS

quatrième est un simple phylactère ; puis vient Abraham tenant une petite figure long vêtue : Isaac. Après la clef se voient successivement : saint Jean-Baptiste présentant sur un disque l'agneau surmonté d'une croix de résurrection, Melchissédéch en évêque avec le calice, Salomon avec le Temple, une figure portant un sceptre, et enfin Moïse avec les tables de la Loi.

1. Les deux premières figures de *Vierges folles* le plus près du tympan à droite me paraissent modernes, ou au moins grattées à vif. Il en est de même de la seconde *Vierge sage*, à gauche.

il existe d'autres exemples de la même époque ; la barbe, courte, calamistrée, traitée d'une façon toute schématique, découvre les lèvres et ne part que des coins de la bouche.

A côté de lui est un jeune homme¹, beaucoup plus court vêtu, imberbe.



STATUES DU PORTAIL NORD
DE L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS

Le dessin général de sa coiffure est le même, mais les masses de cheveux qui encadrent le visage se recourbent en boucles plus libres et plus juvéniles ; un chapel d'orfèvrerie orné de fleurs les enserre. Le front est large, les yeux légèrement saillants, les ailes du nez ouvertes, la bouche un peu grande, mais d'un modelé délicat et sensible ; tout le visage souriant est d'un charme extrême que le moulage du Trocadéro² ne rend qu'imparfaitement. La main droite (elle est brisée) tenait également un phylactère. D'après des témoignages anciens et le dessin de Viollet-le-Duc, les mains étaient gantées.

En face de ces deux statues figurent une dame noble et un évêque. La dame porte en-

core le costume civil du xiii^e siècle : très longue robe retombant sur les pieds en beaux plis larges, ceinte à la taille par un cordon d'orèvrerie d'où

1. Il est inconcevable que Marion ait vu dans cette statue une figure féminine.

2. *Catalogue du Musée de sculpture comparée*, D, n° 168. Au moment de l'exécution de ce moulage, les mains existaient encore.

pend à droite la petite bourse triangulaire ; toque à mortier et mentonnière autour de laquelle se drape une sorte de voile court¹. La tête, que la photographie trahit en reproduisant impitoyablement les moindres défauts de la pierre, est d'une admirable qualité, d'un modelé large et souple tout à fait



STATUE DE SAINT THIBAUT
AU PORTAIL NORD DE L'ÉGLISE DE SAINT-THIBAUT-EN-AUXOIS

précieux, et les traits présentent une ressemblance certaine avec ceux de la

1. La même coiffure (probablement de deuil) se voit à l'une des figures du tombeau de la comtesse de Joigny : cf. notre étude sur *Un tombeau du XIII^e siècle* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1910, t. II, p. 321).

figure du jeune homme ; la statue porte encore des traces de polychromie : du bleu dans les yeux, de l'or au voile, du rouge à la robe.

L'évêque est également une très belle figure traitée avec peut-être plus d'aisance et de liberté que les autres ; notre image la reproduit d'ailleurs fidèlement ; elle fait penser, par le style et l'expression, à quelques-unes des figures du portail gauche de la façade Ouest à Reims ; on peut aussi lui comparer assez justement la belle statue d'évêque de Saint-Leu-d'Esserent¹. Tous les détails du costume épiscopal y sont fidèlement rendus. On distingue nettement l'aube, la tunique et la dalmatique superposées, les pans de l'étole se détachant sur l'aube, le *pallium* sur la chasuble, l'amict paré ; les trois vêtements de dessous, la mitre, ainsi que le parement de l'amict, sont couverts de fines broderies. Lui aussi, comme les trois autres personnages, porte un phylactère et l'on voit dans sa main droite l'amorce d'une crosse.

Enfin, sur le trumeau de la porte apparaît saint Thibault lui-même, en prêtre revêtu de l'aube, de l'étole, du manipule et de la chasuble ; un large nimbe encadre sa tête à la fois juvénile et grave, d'un beau modelé large et simple².

Quelle est la date de ces cinq statues ? Visiblement, nous l'avons dit, elles sont postérieures aux sculptures du tympan et de la voussure que nous inclinons à dater des environs de 1260 et, peut-être ont-elles remplacé des figures plus anciennes. Cela est certain pour le *Saint Thibault* du trumeau, dont le dais, je l'ai déjà indiqué, semble de trente ou quarante ans antérieur à ceux posés après coup sur les colonnes des pieds-droits³.

Mais une question plus délicate se pose dont la solution nous aidera à préciser la question de date : quels personnages représentent les quatre statues placées aux côtés de la porte ? Ce n'est pas ici le lieu de reprendre la question des statues « civiles » existant encore dans les cathédrales de France. Outre que la place nous manque, nous ne sommes, à Saint-Thibault, ni devant une cathédrale, ni à l'époque héroïque de Notre-Dame de Paris et de Notre-Dame d'Amiens. De la discussion presque passionnée qui s'est élevée sur ce point entre adversaires également compétents, il semble bien, d'ailleurs, résulter que, même en ce qui concerne les galeries des Rois de ces deux édifices, un doute légitime subsiste. Mais je ne crois pas que, nulle

1. P. Vitry et Brière, *Documents de sculpture française*, pl. LII. La comparaison fait ressortir le caractère plus moderne et « historique » de notre figure.

2. La question de savoir si saint Thibault fut prêtre, parfois mise en doute par ses historiens, semble tranchée par une inscription disparue de la cathédrale de Vicence : cf. Allou, *op. laud.* En tout cas, elle n'a jamais fait doute pour les artistes.

3. Ce dais est semblable à ceux de la grande façade d'Amiens (1220), mais ces formes se sont perpétuées pendant les trois quarts du XIII^e siècle. Il est identique à celui qui surmonte, à Saint-Thibault même, une piscine de la chapelle Saint-Gilles (vers 1260).

part, il se présente à nous quatre figures d'apparence plus nettement « historique » et civile que celles de Saint-Thibault. Ce caractère, chacune d'elles le possède en propre et le voit confirmé par le voisinage des trois autres. Je sais bien que à Reims, à Chartres ou à Amiens il se voit des statues de femmes en costume civil d'apparence aussi « laïque » que celle de Saint-Thibault et qui personnifient Judith ou la Reine de Saba¹, des évêques aux *pontificalia* aussi soigneusement détaillés qui représentent un saint patron du diocèse ; mais si ces interprétations iconographiques s'imposent à Reims, à Chartres ou ailleurs, c'est que tout le « contexte », tout l'ensemble du plan iconographique les rendent vraisemblables. Il en est autrement à Saint-Thibault, où l'évêque et la dame noble font face à deux figures masculines si évidemment « civiles », portant un tel caractère de portrait, que je ne leur connais aucun équivalent à cette époque en France, ni peut-être même à l'étranger. Mais il y a plus : nous pouvons, dans le cas de Saint-Thibault, mettre avec une quasi-certitude un nom sur chacune des quatre statues. Une constante tradition attribue la reconstruction de l'église (après la translation des reliques du saint) à Robert II, duc de Bourgogne, qui, dans son testament de 1297, nous l'avons vu, léguait 40 livres à l'œuvre de Saint-Thibault. En 1323, sa veuve, Agnès, fille de saint Louis, léguait à son tour « cent sols dygenois » et autant pour la pitance des moines. L'attachement au prieuré illustré par les reliques du saint ermite devait se perpétuer dans la maison de Bourgogne, car, en 1374, Marguerite de Flandre, femme de Philippe le Hardi, ayant donné le jour à un second fils, « povre et souffreteux enfant tenant de peu à vie et né pour tôt mourir », c'est à « Monsieur saint Thibault d'Auxois » qu'elle le voue, offrant à son sanctuaire une effigie de l'enfant en cire neuve du même poids que lui-même, avec une fondation de « six vingt messes pour sa salvation ».

Or, si nous nous plaçons à la date qui semble convenir à nos statues, en ce qui concerne tant le style que les particularités du costume et de la coiffure² — les premières années du xiv^e siècle, — qui voyons-nous représenter la puissante maison de Bourgogne ? Le duc Robert est mort en 1305³, laissant pour héritier son fils aîné Hugues V (né en 1294) ; or, dans son testament de 1297, il confiait la garde et le gouvernement du duc mineur à la

1. La Reine de Saba n'est nimbée sur aucun de ces monuments, mais elle fait partie d'un ensemble où sa présence s'explique ; à Chartres elle se trouve entourée de personnages de l'Ancien Testament ; à Amiens elle voisine avec l'*Adoration des Mages*, dont sa visite à Salomon est la préfigure, et c'est sans doute aussi ce qui explique la présence de la reine et de Salomon près de la *Visitation* et de la *Présentation* à Reims.

2. Pour tout ce qui concerne le costume, voir C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. III.

3. Je me réfère, pour cette date et celle du testament, à Dom Plancher.

duchesse Agnès et établissait pour le conseil de celle-ci Hugues, évêque d'Autun, son « cher seigneur et amy ». Ne semble-t-il pas que le portail de Saint-Thibault offre la vivante illustration de ce testament ? Nous sommes sans doute entre 1310 et 1315 (date de la mort du duc Hugues), car le jeune homme ici représenté ne peut guère avoir moins de seize ans. Voici le duc Robert, décédé depuis quelques années, représenté sans aucun apparat, comme un pèlerin qui aurait déposé les attributs de la souveraineté au seuil du sanctuaire. Voici près de lui son fils et héritier, le jeune duc mineur, en face d'eux, la duchesse en coiffes de veuve voisine avec le conseiller de la famille ducale, l'évêque Hugues d'Arcy¹.

On peut alors reconstituer ainsi l'histoire du portail de Saint-Thibault : dans la seconde partie du xiii^e siècle, vers 1260, et sans doute après l'apport des reliques du saint qui ont fait affluer les ressources, les moines élèvent un portail dont les sculptures sont encore consacrées à Marie, sa statue s'élevant sans doute au trumeau. Vers 1310, la veuve du duc Robert fait exécuter les quatre statues historiques des pieds-droits, et, la renommée du saint patron du prieuré s'étant encore accrue, on décide de remplacer en même temps l'image de la Vierge par une figure plus moderne du protecteur céleste auquel la maison de Bourgogne et tout le peuple avec elle ont voué un culte si fervent.

*
* *

N'y eût-il à Saint-Thibault que ce portail, on le voit, la petite église bourguignonne mériterait déjà de nous mieux qu'une visite hâtive ; mais elle a d'autres titres à notre attention. Elle abrite, en effet, un retable de bois sculpté qui est une des œuvres les plus précieuses de la sculpture anecdotique du xiv^e siècle commençant. Ce retable se présente actuellement sous un double aspect assez déconcertant : une moitié qui a conservé sa polychromie peut-être originale, en tout cas très ancienne, est employée comme contre-table sous l'autel, tandis que l'autre, placée sur l'autel, est entièrement badigeonnée d'un ton gris de pierre, pâle et froid qui donne à la sculpture l'apparence d'un plâtre peint. Quelle était sa disposition ancienne ? Probablement celle-là même ou une analogue, car, le *Calvaire* qui occupe le centre de la partie supérieure étant de la même époque que le reste, il devient impossible de concevoir un autre arrangement. Alors même qu'on ferait abstraction

1. Hugues d'Arcy, 1286-1298, n'a que bien peu survécu au testament du duc Robert. On peut croire cependant que ses rapports d'amitié avec la famille ducale lui aient valu d'être figuré ici côte à côte avec ses représentants. Sinon, nous aurions devant nous le portrait d'un de ses successeurs, les évêques d'Autun étant, dès cette époque, tous revêtus du *pallium*, par un privilège attaché au siège même.

du *Calvaire*, les autres scènes mises sur une seule ligne donneraient un ensemble tout à fait inutilisable.

Quoi qu'il en soit, en 1839¹, date des plus anciens renseignements qui nous soient parvenus sur Saint-Thibault, le retable était déjà divisé en deux : une partie fixée derrière l'autel, l'autre à droite du chœur, au-dessus du tombeau du fondateur. L'un de ces morceaux était déjà badigeonné (mais en rouge et bleu), l'autre avait conservé sa polychromie ancienne. L'arrangement actuel et l'autel néo-gothique en pierre tendre datent de l'abbé Jacob (1888). (Le même pasteur affligea du même lamentable badigeon gris une belle statue en bois de la Vierge, du *xiv*^e siècle, qui se voit sur un petit autel à droite de la nef.)

Abordons, le texte en mains, le retable consacré à saint Thibault de Provins ermite. Elle est des plus attachantes, cette vie d'un jeune saint français du *xi*^e siècle, issu d'une noble famille, qui se dérobe un beau jour à toutes les séductions du monde et, suivi d'un inséparable compagnon, revêtu comme lui de la bure empruntée à un pèlerin rencontré sur son chemin, se rend à Saint-Remi de Reims, à Saint-Jacques de Galice, à Rome, pour, enfin, aborder, aux environs de Vicence, dans une solitude où il meurt exténué d'austérités, léguant, tel le Maître, à ses disciples sa mère qui était venue se fixer près de lui et partager sa vie pénitente. Mais notre sculpteur anonyme de vers 1330 est évidemment un réaliste : les austérités, les visions, les miracles sont peu de son fait, tandis qu'il s'attarde complaisamment à tout ce qui, dans le récit qu'il avait à commenter, prête au pittoresque.

Les actes de saint Thibault présentent cette particularité fort rare d'avoir, d'après les Bollandistes, été rédigés fort peu d'années après sa mort par un auteur qui avait connu sa mère et s'inspira de ses souvenirs².

Le père de Thibault s'appelait Arnulphe et sa mère Willa ; quelques jours avant sa naissance, le grand-oncle de l'enfant, son homonyme, Thibault, évêque de Vienne en Dauphiné, prédit à la mère de Willa les glorieuses destinées de son petit-fils. La première scène du retable nous montre, en effet,

1. Rapport de Maillard de Chambures, inspecteur des Monuments historiques. D'après Maillard de Chambures, la partie du retable restée intacte serait celle que l'on voit aujourd'hui sur l'autel. Il est évident qu'il s'est produit une confusion dans son esprit et que ce sont les sculptures déjà badigeonnées qui l'ont été de nouveau : on aperçoit sous la couche de peinture nouvelle l'ancienne peinture rouge et bleue.

2. *Acta SS.*, XXVII (*Jun. VII*), p. 540 ; — Surius, III, p. 158 ; — Mabillon, *Acta SS. Ord. Benedict.*, VI, t. II, p. 156 ; Jean Rayer, *La Vie de saint Thibault, confesseur, patron de la ville de Provins* ; Provins, 1679, in-8. Je n'ai, malheureusement, pu trouver dans aucune bibliothèque publique de Paris les deux ouvrages suivants : Legrand, *La Vie de saint Thibault, prêtre et confesseur de l'ordre des Camaldoli* ; Autun, 1664, — et Charles Jamotte, *Le Montagu de saint Thibault, ermite, prêtre et religieux de l'ordre des Camaldoli* ; Liège, 1669, pet. in-8.

le conciliabule de l'évêque et de l'aïeule qui, cambrée sur une hanche, un livre à la main, semble le décalque fidèle d'une statuette de Vierge d'*Annonciation* du *xiv^e* siècle. Un crucifix paraît dans le fond. C'est ensuite la naissance du saint, avec le joli groupe des amies ou parentes soulevant à deux le nouveau-né au-dessus du lit où repose la mère. Une énorme « main divine » le bénit. Puis Willa elle-même paraît debout, son enfant dans les bras ; le petit Thibault tient une pomme dans la main gauche et, de l'autre, tire sur la mentonnière de sa mère : on croit voir une des plus gracieuses Vierges Mères de la série familière et tendre si abondante depuis la fin du *xiii^e* siècle, mais la coiffure, où le couvre-chef est soulevé sur les tempes par des bouffants de cheveux, indique une date un peu postérieure.

Dans le compartiment suivant, Thibault adolescent, le faucon sur le poing, converse avec son intime compagnon et ami Gauthier. Il est à noter que le faucon est resté l'attribut caractéristique de saint Thibault dans l'iconographie, sauf lorsqu'il est représenté en prêtre ; les deux phases successives et opposées de sa vie s'expriment dans ce raccourci, et l'artiste, suivant ses préférences (ou celle de ses clients) choisit l'une ou l'autre¹. Le sculpteur de notre retable juxtapose les deux images en plaçant au centre de son panneau, côte à côte avec la figure mondaine du jeune Thibault, ce que l'on pourrait appeler la « *Majestas sancti Theobaldi* » : le saint revêtu de tous les ornements sacerdotaux, bénissant de la main droite, la gauche posée sur un livre, siégeant sur un trône aux accoudoirs formés de têtes de lions. Mais après cette anticipation, le récit reprend la suite chronologique des faits de la vie du saint. Nous le voyons à genoux devant le vieil ermite d'une île de la Seine, Burchard, qui va lui révéler sa vocation et l'écoute avec une attention soutenue, tandis que, de nouveau, une main divine, tout à fait hors d'échelle, semble les bénir. Puis Thibault et Gauthier, à cheval, suivis et précédés de deux serviteurs, entrent dans l'abbaye de Saint-Remi de Reims.

La suite de l'histoire se continue sur le panneau supérieur. Étant sortis nuitamment de l'abbaye où ils ont laissé « chevaux et hommes d'armes », les deux amis échangent en route leurs vêtements contre ceux de deux pèlerins : l'un d'eux est occupé à retirer (ou enfiler) sa cotte, l'autre tend la sienne à un vieillard appuyé sur une béquille qui semble la recevoir avec gratitude ; le second pauvre joint les mains d'émotion et d'étonnement. Ensuite, ils reprennent leur marche, suivis encore, semble-t-il, de deux serviteurs portant leurs bagages². L'ordre historique est ici interrompu par

1. Voir, pour l'iconographie de saint Thibault, M^{re} Allou, *op. laud.*

2. La présence de ces serviteurs au moment précis où Gauthier et Thibault viennent de se vouer à la vie pénitente m'embarrasse fort. Est-ce simple distraction de l'imagier ou faut-il voir dans ces manants en robe troussée nos deux saints déguisés en manœuvres ? J'incline

une représentation du Calvaire qui occupe le centre du panneau et sur laquelle nous reviendrons. Mais, après cette pause, notre narrateur, n'ayant plus à sa disposition que la place de deux scènes, se trouve forcé de brusquer la suite du récit après s'être complaisamment attardé à ses débuts. Malheureusement, le premier de ces deux épisodes reste énigmatique, au moins à la lumière des textes que nous connaissons : ce pèlerin en robe longue dont un diable, plus grotesque que terrifiant, étreint la jambe droite tandis qu'il s'incline profondément devant un personnage assis, un livre à la main, qui semble un Apôtre et le bénit, ne peut être que saint Thibault ; mais à quel moment de sa vie ? L'intervention du démon se rencontre à plusieurs places dans la légende de notre saint, mais jamais entourée de ces circonstances. Quatre témoins à l'arrière-plan font des gestes d'admiration.

Toute la seconde phase de la vie de saint Thibault étant résumée dans ce



ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT THIBAUT
RETABLE EN BOIS POLYCHROMÉ (PARTIE INFÉRIEURE), XIV^e SIÈCLE
(Église de Saint-Thibault-en-Auxois.)

tableau fort sommaire et, pour nous, peu explicite, la dernière scène est celle de sa mort pénitente : son corps tout émacié repose sur la planche que les biographes nous présentent comme sa couche ordinaire ; un ange soutient sa tête, un second a déjà reçu et couronné l'âme libérée du corps sous la forme d'un tout petit enfant *vêtu*, un troisième tient la couronne et la palme, cependant que derrière la porte de l'édicule où est censée se passer la scène, trois hommes d'armes pleurent et se lamentent : « *reddidit spiritus, suis plorantibus, angelis gaudentibus* » dit en effet un texte, et un autre nous parle d'une foule envahissant la cellule pour enlever le corps : « *Armati et inermes... magna vi solitudinem penetrantes... beati viri glebam sustulerunt* ». C'est, je pense, à la fois, ce deuil et ce concours de peuple, de soldats, (*armati*) qu'a voulu nous montrer le narrateur. Cependant, là encore, un

pour la première solution, car Thibault et Gauthier, avant la conversion, apparaissent en robe courte de cavaliers et, plus tard (avant-dernière scène), ils sont vêtus de long.

détail reste inexpliqué par les sources littéraires que j'ai pu consulter. Je veux parler de ce geste d'un des soldats qui, furieux, semble vouloir dégainer. Il me paraît évident que les deux dernières scènes du retable sont le commentaire de quelque vie légendaire que je n'ai pu découvrir.

La représentation du Crucifiement qui occupe le centre de la partie supérieure du retable est tout à fait dans l'esprit du début du ^{xiv}^e siècle, au moment où des influences italiennes commencent à intervenir et tendent à donner à la scène un caractère dramatique plus accentué. Le groupe des deux Saintes Femmes entourant Marie reste traditionnel, mais la figure pathétique du saint Jean drapé dans son grand manteau, la mimique expressive du centurion à la longue barbe, la bouche contractée d'une grimace, tout cela procède de l'art siennois, dont la pénétration se fait sentir de si bonne heure en France et d'abord, semble-t-il, dans certains manuscrits¹. La présence au pied de la croix d'un mort ressuscitant tout enveloppé de son suaire est, au contraire, une allusion discrète à un très ancien thème de l'iconographie chrétienne : Adam, sortant de terre au pied de la croix pour recevoir les premières grâces de la Rédemption. Ainsi la vieille tradition et le sentiment nouveau se donnent la main dans plus d'une œuvre de cette époque féconde.

Le retable de Saint-Thibault tient une place de choix dans l'ensemble des œuvres de la sculpture française du même ordre et de la même époque. Égal comme charme de style aux plus délicats des morceaux de ce temps, il est un exemple à peu près unique d'une sculpture sur bois aussi miraculeusement intacte ; en ce qui concerne la polychromie, pour une part au moins, il fournit un témoignage précieux et infiniment rare : en effet, à la partie inférieure du retable, les personnages se détachent sur un fond rouge damassé d'or, les vêtements sont peints de vert, de bleu et semés de petits motifs, les visages sont d'un ton de chair délicat, et l'ensemble a gardé une harmonie singulière. Enfin, non moins remarquable est le caractère des représentations, où nous voyons l'imagier tantôt utiliser, en le démasquant, un poncif connu, tantôt, au contraire, livré à lui-même, inventer de petites scènes pittoresques dont on ne trouverait l'équivalent que dans quelques manuscrits ou quelques ivoires à sujets « civils ».

A quelle date approximative convient-il de placer cette œuvre ? La tenue générale s'y ressent encore des traditions du ^{xiii}^e siècle ; cependant, le hanchement très accentué des figures féminines, la coiffure de celles-ci, certains

1. E. Mâle, *L'iconographie française et l'art italien au ^{xiv}^e siècle et aux débuts du ^{xv}^e* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1920, t. I, p. 5 et 79). Voir aussi notre travail : *Nouvelles études sur les portails du transept à la cathédrale de Rouen* (*Revue de l'art chrétien*, 1913) (*Crucifiement du portail de la Calende*).

détails de l'équipement militaire des « *armati* » qui se lamentent derrière la porte de saint Thibault mourant, et, plus que tout cela, la nuance nouvelle de pathétique du *Calvaire* rendent difficile de la placer avant 1320. Rien, dans les vraisemblances, ne s'opposerait à l'idée que ce travail eût été exécuté avec les fonds provenant du legs de la duchesse Agnès (morte en 1327), rien ... si ce n'est que, à cette époque, il ne devait pas manquer à Saint-Thibault de travaux en cours d'achèvement¹.

Un peu plus de cent cinquante ans s'étaient écoulés, le sanctuaire de Saint-Thibault n'avait sans doute pas cessé d'être cher, et aux grandes



LE CHRIST EN CROIX ET ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT THIBAUT
RETABLE EN BOIS JADIS POLYCHROMÉ (PARTIE SUPÉRIEURE), XIV^e SIÈCLE
(Église de Saint-Thibault-en-Auxois.)

familles bourguignonnes et aux évêques d'Autun, lorsque quelque religieux donateur conçut le projet de meubler de vantaux de bois sculpté le portail du xiii^e siècle que nous avons déjà étudié. Ces portes, dans un état de conser-

1. Un petit problème archéologique assez épineux se pose à l'occasion du décor architectural du retable. A la partie inférieure, les arcatures trilobées qui, continuées par de minces pilastres, scandent les diverses scènes sont en plein accord avec le style des figures. De minuscules voûtes de 0^m15 de profondeur règnent au-dessus de chaque compartiment et de petits monstres garnissent les écoinçons de l'arcature. Tout cela peut dater de 1325. Mais, à la partie supérieure, et sans que les figures soient d'un style plus tardif, l'arcature se compose d'une série d'accolades redentées d'un tracé qu'on ne voit guère en France qu'à dater du xv^e siècle. Faut-il croire à un anachronisme de restaurateur ? A première vue, le retable semble intact.

vation assez bon, existent encore à leur place d'origine. A différents endroits on y voit figurer des écussons armoriés dans l'identification, si elle pouvait être certaine (étant donné leur état de vétusté), jetterait une vive lumière sur l'origine de cette œuvre d'art. On croit y reconnaître, en effet, avec les armes du chapitre d'Autun, celles d'Antoine de Châlon, de la famille des seigneurs de Vitteaux, qui fut évêque de 1483 à 1500¹.

Quoi qu'il en soit, tous les détails de costume que l'on peut identifier et le caractère de la décoration, où n'apparaît encore aucun trait italianisant, mais qui présente des formes gothiques parfois légèrement abâtardies, conduisent à dater cette œuvre du règne de Charles VIII, peut-être même du début de celui de Louis XII. Chacun des vantaux² est divisé dans sa hauteur en quatre registres, subdivisés eux-mêmes en trois ou en quatre compartiments rectangulaires inscrits dans un arc en accolade. L'espèce de niche ainsi constituée se présente parfois en perspective, de façon à suggérer la troisième dimension. Chacune de ces accolades encadre, sur le vantail droit, une figure de saint ou de sainte, sur celui de gauche, une scène de la vie de saint Thibault; et, ici, une remarque iconographique s'impose qui présente un intérêt réel: non seulement il y a identité de sujet entre le retable et cette partie de la porte, mais encore les scènes choisies sont exactement les mêmes, en même nombre et de même composition, en sorte que si une scène du retable comporte trois personnages, la même scène en compor-

1. Voici, autant qu'on peut les décrire, en l'absence de l'indication des « émaux » (complètement indéchiffrables), les quatre blasons représentés sur les portes de Saint-Thibault. Un écu, surmonté d'une crosse (à volute tournée vers la gauche), apparaît à gauche de chacun des vantaux (il convient de rappeler à ce propos qu'une figure croisée et mitrée est représentée au-dessous du *Calvaire* du vantail droit). Cet écu a paru à M. Max Prinnet, qui a bien voulu l'examiner sur un relevé communiqué par M. de Truchis, pouvoir être celui de la famille de la Madelaine, à laquelle ont appartenu plusieurs abbés de Saint-Rigaud-d'Ancize, et qui porte « d'hermine à trois bandes de gueules chargées de onze coquilles d'or, 3, 5 et 3 » (toutes réserves étant faites sur l'état actuel du blason, à cause de l'absence totale des « émaux »). Le second, qui ne paraît pas moins de onze fois sur les portes, et, notamment, à côté de la figure d'un religieux agenouillé, porte une coquille et trois étoiles, posées « 1 et 2 »; c'est celui qui figure déjà au XIV^e siècle sur un reliquaire du trésor de Saint-Thibault (cliché des Monuments histor. 20 958); j'incline à y voir les armes du prieuré. Le troisième porte une seule bande diagonale, or, les Châlon, seigneurs de Vitteaux, qui ont donné un évêque, Antoine (1483-1500) au diocèse d'Autun, portaient « d'or à la bande de gueules ». Enfin, le quatrième écu évoque le blason du chapitre d'Autun, « à la croix ancrée de sable ». On voit assez combien serait séduisante l'interprétation qui permettrait de grouper autour de cette œuvre d'art la collaboration de l'abbaye-mère et du prieuré, de l'évêque et de son chapitre. Je dois l'expression de la meilleure gratitude à MM. Max Prinnet, Lex, archiviste d'Autun, et à M. l'abbé Terret, dont les lumières m'ont permis cet essai d'identification.

2. Ils sont dormants, et l'accès de l'église se fait par une petite porte ménagée dans le panneau de droite.

tera également trois sur la porte ; seulement, au lieu de s'étaler en largeur, ils seront superposés pour s'adapter à la forme du cadre. Il est tout à fait évident que le sculpteur de la porte s'inspire du retable plus encore que d'un texte littéraire. Très probablement n'a-t-il connu que le retable à l'exclusion de tout texte.

Cette remarque sera mise en lumière par la seule énumération des sujets représentés, au cours de laquelle il suffira de souligner les similitudes les plus frappantes.

I. (Lire de haut en bas et de gauche à droite). Annonce de la naissance du saint par son grand oncle à son aïeule. *Crucifix dans le ciel*. II. Les deux parentes ou amies tenant le petit Thibault au-dessus du lit de l'accouchée. III. La mère du saint enfant le portant dans ses bras (*le petit joue avec la guimpe de sa mère*). IV. Le saint en majesté sur une cathèdre ; au-dessous Thibault et son ami Gauthier (*Thibault porte un faucon*) ; au-dessous encore, un religieux en prières, auprès duquel figure un écu armorié (voir la note plus haut). Il est permis de voir dans ce moine, qui figure deux fois sur les portes, et toujours à une place d'honneur, le prieur du couvent et, peut-être le principal donateur des sculptures. V. Le jeune Thibault à genoux devant l'ermite ; l'ermite est assis *la tête appuyée sur la main droite*, le saint à genoux en dessous à gauche ; *main divine dans le ciel*. VI et VII. Voyage de Thibault et Gauthier ; Thibault porte encore son faucon ; un serviteur marche au-dessous de chacun des cavaliers. (Il a fallu deux compartiments voisins pour placer ainsi les quatre personnages du retable). VIII. Le changement de vêtement : l'un des chevalier enlève sa cotte *par la tête*. IX. L'un des pèlerins tient une robe que Thibault (ou Gauthier) saisit d'en bas. X. Les deux saints, ainsi vêtus en pèlerins, continuent leur voyage ; ils sont superposés, ce qui leur donne l'apparence de procéder à une ascension de montagne. XI. Le Jugement dernier, introduit ici de façon assez inattendue, mais interrompant le récit *au même point* que le Calvaire dans le retable : Jésus est debout au sommet, Marie et Jean au plan inférieur ; au-dessous *un mort ressuscitant* et, encore une fois le religieux en prières. XII. Thibault et Gauthier arrivent devant un édicule figuré en perspective. XIII. Ils y trouvent un personnage assis devant lequel ils s'inclinent : *un démon à aile de chauve-souris* saisit la jambe de l'un d'eux. XIV. Trépas de saint Thibault ; le lit funèbre posé de biais occupe le bas du panneau ; *deux anges* sont au-dessus. XV. Le troisième ange, qui manquait à la scène précédente, debout, tient l'âme du saint. XVI. Les trois « armati » en pleurs¹, dont l'un semble dégainer.

1. Voici, de gauche à droite et de haut en bas l'indication des sujets représentés sur la partie droite de la porte : 1. Saint Sébastien ; 2. Calvaire avec un évêque (ou abbé) en prières ; 3. Saint André ; 4. Saint Nicolas ; 5. Saint Jean évangéliste ; 6. Une Vierge, cheveux sur

Cet exemple de copie littérale d'une œuvre d'art par une autre d'époque différente n'est pas unique, mais il reste assez rare pour valoir d'être signalé.

L'église de Saint-Thibault renferme encore deux tombeaux considérés traditionnellement comme étant ceux des fondateurs, c'est-à-dire d'un des seigneurs de Saint-Beury et de sa femme. Le premier, encastré dans le mur latéral du chœur¹, à droite, est d'un grand intérêt malgré ses lamentables mutilations et une restauration presque aussi fâcheuse, à laquelle furent consacrés les premiers fonds accordés à l'église de Saint-Thibault par l'administration en 1839 ! Le gisant y est représenté vêtu d'une armure de mailles complète recouverte d'une cotte d'étoffe, les pieds posés sur un lion. A sa tête, deux anges, d'un charmant sentiment, tiennent l'encensoir et la navette ; aux pieds sont deux moines lisant. Au fond de l'enfeu qui encadre cette sépulture étaient juxtaposés les deux types de représentations entre lesquels se partage le plus souvent l'iconographie du tombeau du xiii^e siècle : les images des saints qui patronnent et défendent l'âme du mort, puis le cortège des funérailles. Mais les sculptures appartenant au premier ordre de sujets ont beaucoup souffert. Le centre a disparu où devait, selon toute vraisemblance, trôner le Christ juge. A droite du spectateur, un ange présente l'âme du défunt ; à gauche est assis saint Pierre, qu'on ne voit pas habituellement figurer dans les scènes d'intercession.

Le cortège des funérailles comprend cinq ecclésiastiques, dont l'un porte la croix, un autre le seau d'eau bénite, un troisième un goupillon au manche d'une longueur extraordinaire. Mais le groupe le plus précieux et du plus vif intérêt est celui des pleureuses : la première, qui semble défaillir, est soutenue par un jeune homme empressé qui semble un saint Jean soutenant la Vierge Marie au pied de la croix ; mais, comme il arrive, hélas ! à mesure que le cortège s'allonge, la douleur des assistants diminue d'intensité : ici, une jeune femme, relevant sa robe de deuil d'un air dégagé, semble trouver tout à fait superflue la sollicitude d'une amie qui la soutient affectueusement sous un bras. Les plus jolies qualités de l'art « courtois » du xiii^e siècle non exempt d'une certaine afféterie se reconnaissent dans ce morceau délicat.

Les armoiries, placées au sommet de l'enfeu dans un écusson, d'ailleurs remanié au xvii^e siècle, sont grattées. Toutes les vraisemblances s'accordent pour faire penser que ce tombeau, figurant à une telle place, est celui du seigneur de Saint-Beurry, en possession lors de la première campagne de travaux de l'église (1190), c'est-à-dire Hugues de Thil, de la célèbre maison

les épaules, ceinture à pans croisés tenant un livre ; 7. Sainte Madeleine ; 8. Sainte Catherine ; 9. Saint Pierre ; 10. Un Apôtre ; 11. Sainte Barbe ; 12. Saint Jacques ; 13. Un Apôtre ; 14. Sainte Marguerite.

1. Phot. M^{ts} hist. 20964.

de Thil-Châteauvillain, le tombeau étant dans ce cas d'un siècle postérieur¹ au personnage représenté.

Un monument tout à fait analogue, mais qui gît dans la chapelle Saint-Gilles, séparé de l'enfeu dont il était sans doute encadré, est celui d'une dame noble, évidemment la femme du fondateur, car les petits anges de la tête et les moines lisant aux pieds de l'effigie sont identiques à ceux du premier tombeau.

L'église de Saint-Thibault abrite encore plusieurs œuvres d'art d'un réel intérêt : au fond du chœur est fixée une grande croix triomphale du xiv^e siècle en bois polychromé aux bras terminés en quadrilobes abritant les symboles des Évangélistes. Un meuble de sacristie placé sous cette croix supporte une très bonne statue de saint Denis portant sa tête, également en bois peint, et un autre de saint Thibault assis².

Une crosse de bois, terminée par une colombe de bronze entourée de feuillages³ se trouve actuellement fixée à la balustrade du chœur ; mais Viollet-le-Duc l'avait vue et dessinée encore en place au-dessus de l'autel : elle avait dû servir à suspendre un vase contenant les saintes espèces, et c'est le précieux vestige d'un très ancien usage liturgique⁴.

Sur un autel, à droite de la nef, est une très bonne statue de *Vierge à l'Enfant* en bois, du xiv^e siècle, tout à fait typique, passée au même badigeon gris pierre que la partie supérieure du retable⁵.

Enfin, la chapelle Saint-Gilles abrite toujours la châsse des reliques de saint Thibault, long coffre de bois peint, au toit à double versant, aux pinacles flamboyants et aux pentures de fer forgé. Dans cette châsse étaient, jusqu'à ces derniers temps, renfermés les trois précieux reliquaires, en émaux de Limoges et cuivre doré, que possède encore le trésor de Saint-Thibault⁶.

Et ce ne sont là, sans doute, que les épaves du trésor amassé dans ce coin de la grasse campagne bourguignonne, maintenant endormi dans une prospérité exclusivement matérielle, mais qui connut, autour du culte d'un saint, une si riche floraison d'art au service d'un idéalisme si bienfaisant et si humain !

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION

1. Il a été encastré après coup dans le mur du rez-de-chaussée du chœur. Il a fallu couper, pour lui faire place, les colonnettes de l'arcature. Ce tombeau et celui de femme qui lui faisait face devaient figurer dans le chœur qui a précédé celui-ci.

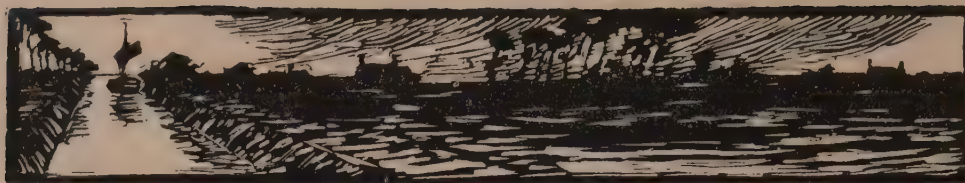
2. Phot. M^{ts} hist. 20965.

3. La crosse en question ne paraît, d'ailleurs, pas antérieure au xvi^e siècle.

4. Cf. Inventaire des archives de la Seine-Inférieure, G 2510 : paiement d'un fondeur qui avait nettoyé la crosse où pendait le *Corpus Domini* (1480).

5. Phot. M^{ts} hist. 20962.

6. Phot. M^{ts} hist. 20955-60.



LA COLME (ENVIRONS DE BERGUES)
BOIS ORIGINAL DE M. P.-A. BOUROUX

BERGUES-SAINT-WINOC



HOYMILLE, PRÈS BERGUES
BOIS ORIGINAL DE M. P.-A. BOUROUX

Nous fûmes quelques poètes à découvrir Bergues, en septembre 1913. Le souvenir de Lamartine réunissait les muses, dans la petite ville flamande, à des personnages d'importance, académiques et politiques. Il s'agissait de commémorer la première élection de Lamartine comme député de Bergues, et toute la Flandre française semblait s'être donné rendez-vous pour honorer cette grande mémoire. Je revois encore, du balcon de l'hôtel de ville, cette place du Beffroi et la maison où fut composée en une nuit la *Réponse à Némésis*, le plus beau poème, à coup sûr, né d'une campagne électorale. La foule s'y pressait joyeusement, les cortèges

la traversaient avec les musiques ; les grands « géants » des villes voisines étaient venus visiter le Lydéric de Bergues, et les Belges n'étaient pas les moins acclamés. Il y eut banquets et discours ; on entendit M. Paul Deschanel répondre à M. Carton de Wiart ; M. Henry Cochin, organisateur de ces fêtes et successeur de Lamartine sur son siège législatif, voyait avec fierté s'affirmer la jeune popularité de son fils, sur le point d'être élu à son tour député du Nord. Qui aurait pu deviner que Claude Cochin allait conduire à la tranchée ces braves Flamands qui votaient sans le savoir pour un héros, et qu'une année à peine plus tard l'aimable cité fortifiée par Vauban recevrait les premiers obus de l'Allemagne !

Bergues ne révéla, ce jour-là, à ses visiteurs éphémères qu'une partie de



son charme, et beaucoup projetèrent de la revoir pour en mieux savourer le pittoresque discret, les paisibles promenades, les remparts aux arbres séculaires qui gardaient à sa grâce fière sa ceinture du ^{xvii}^e siècle. D'autres y vinrent, en grand nombre, durant les années de guerre, mais en la croyant menacée dans son existence. Devenue ville du front, siège de nombreux états-majors, lieu de passage des troupes, la ville de saint Winoc échappa pourtant à la destruction. Plus heureuse que Bailleul, sa voisine, que Nieuport, Dixmude et la merveille d'Ypres, elle a survécu à des blessures douloureuses, qui n'ont rien altéré en elle d'essentiel. Elle a surtout perdu des arbres, que des précautions trop hâtives ont sacrifiés, et quelques maisons privées. Mais ses monuments, ses églises, ses vieilles rues à pignons conservent encore presque intact le décor d'une beauté qui ne semble plus exposée à périr.

Plusieurs, parmi les artistes soldats, la virent et l'aimèrent. L'un d'eux s'y attacha davantage et y revint, après la paix, pour reprendre et achever des études commencées pendant la guerre. M. P.-A. Bouroux rêva de lui consacrer un livre qui paraît aujourd'hui¹. L'œil encore tout rempli des enchantements de l'Italie et de cette Sienne dont il a tracé, parmi la prose



LE MARCHÉ AUX POISSONS A BERGUES
BOIS ORIGINAL DE M. P.-A. BOUROUX

1. *Une ville d'art flamande. Bergues-Saint-Winoc.* Texte de Henry Cochin ; quinze eaux-fortes et dix-huit bois de P.-A. Bouroux. Paris, éditions Albert Morancé (1922). In-folio, 36 p. de texte. Tirage à 30 ex. sur papier du Japon et 200 ex. sur papier de Hollande.

de M. André Pératé, une image qu'on se rappelle¹, le graveur s'était pris d'admiration pour ces beautés bien différentes. Elles avaient pour lui l'attrait d'être aussi ignorées que celles de Sienne sont illustres. Le même attrait retiendra les amateurs de ses précieuses eaux-fortes, de ses bois vigoureux et colorés. On goûtera, dans son interprétation d'artiste, le beffroi, le port, les ponts des canaux, les portes de Cassel et de Dunkerque, les tours de Saint-Winoc, et aussi quelques ruelles, quelques places où il a su évoquer la vie entière du peuple flamand. Deux planches y joignent les hôtels de ville de bourgs du voisinage : Esquelbecq et Hondschote.

M. Henry Cochin a composé pour ce recueil quelques-unes de ces pages vibrantes où l'histoire s'anime, où la poésie du passé rejoint celle que le présent nous offre encore. Il a rappelé que M. Bouroux n'a eu, à Bergues, que deux précurseurs : Thaulow, qui y a étudié quelques motifs d'anciennes demeures, et surtout Bonington, pour une peinture qui est à Londres, dans la collection Wallace. C'est une vue charmante du beffroi, au bout de la rue du Collège, un jour de marché ; une amusante comparaison s'impose avec notre graveur, qui a repris le même sujet cent ans plus tard. D'autres viendront sans doute à présent, qui ne le feront point oublier.

PIERRE DE NOLHAC

J. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 401 et suiv.



ROUTE DE CASSEL
BOIS ORIGINAL
DE M. P.-A. BOUROUX

UNE COLLECTION DE DESSINS DE MAÎTRES PROVINCIAUX

LE MUSÉE XAVIER ATGER

A MONTPELLIER

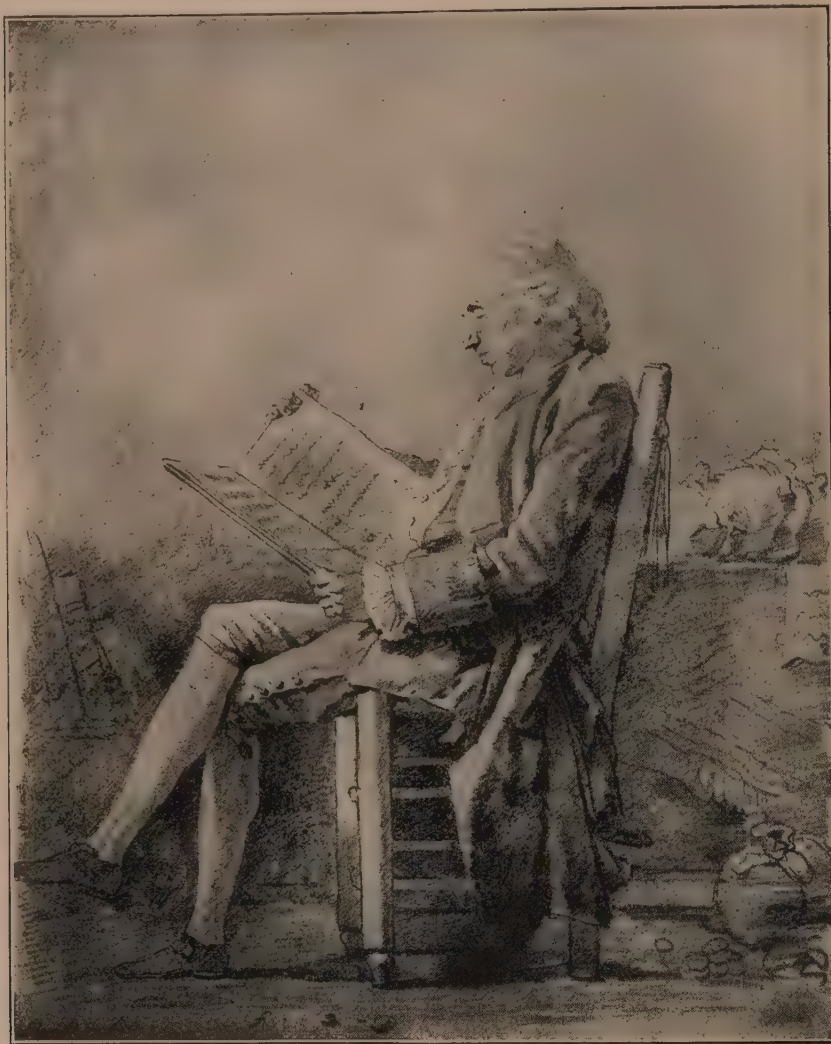
(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



UN artiste que les théories n'inquiétaient guère, c'est le délicieux Honoré Fragonard, de Grasse. La joie, tout l'ardent sourire de la Provence, le parfum de ses fleurs, l'odeur de ses fruits, l'amabilité de ses femmes, étaient en lui, débordaient de lui, se résolvaient en des dessins pimpants, pittoresques, pétulants, qui présentaient les gens, la nature, comme en fête. Cependant il savait voir, observer ; à merveille il saisissait l'intelligence d'une physionomie ou, en quelques traits, fixait la suffisance d'un sot. La collection Atger en conserve d'amusantes preuves. Vous tous qui êtes reconnaissants au XVIII^e siècle des joies que son esprit, ses curiosités vous procurèrent, vous avez feuilleté, n'est-ce pas, ce *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* où abondent les jolies vues dessinées par Fragonard, Hubert Robert, Pâris, Hilair, et admiré avec quel bonheur son auteur, l'abbé de Saint-Non, a lui-même gravé des maîtres de si fine qualité ? Le voulez-vous connaître, le délicat esprit ? Fragonard, en quelques coups de sanguine, va faire la présentation. Voyez plutôt : Saint-Non est là en élégant costume, le mollet bien pris par des bas serrés, à la hauteur du genou, dans une culotte courte. Quoique

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 35.

l'âge vienne et qu'un peu de fatigue se révèle, la figure reste fine et si naturellement aimable qu'on ne saurait lui en vouloir de ne point consentir à interrompre une lecture attachante pour tourner son visage vers le visiteur.



L'ABBÉ DE SAINT-NON, DESSIN PAR H. FRAGONARD

(Musée Atger, Montpellier.)

Par contre, voici un personnage à l'allure importante, au visage satisfait posé sur un corps épais. Si une modeste contre-épreuve le présente de profil, une belle sanguine qui a conservé sa fleur affirme son importance de face. Le modèle n'est autre qu'Onésyme Bergeret, trésorier général de la généralité de Montauban et grand amateur d'art, avec cette différence que

Saint-Non aimait l'art et les artistes pour eux-mêmes et Bergeret pour la considération qu'une belle collection ne manque pas d'assurer à son propriétaire. Bergeret serait bien oublié s'il n'avait eu l'heureuse idée de voyager



PORTRAIT DE BERGERET, DESSIN PAR H. FRAGONARD

(Musée Atger, Montpellier.)

en Italie, d'octobre 1773 à septembre 1774, et l'inspiration de se faire accompagner par Fragonard. Mais il n'emmenait pas Fragonard par pur désintéressement. On le vit assez par la suite. Pour l'instant, Bergeret, tout au bonheur du départ, écrit dans son journal de voyage : « Notre bagage est

composé d'une berline dans laquelle nous sommes, M. et Madame Fragonard, peintre excellent par son talent, qui m'est nécessaire surtout en Italie, mais d'ailleurs très commode pour voyager, et toujours égal. Madame se trouve de même, et comme il m'est très utile, j'ai voulu le payer de reconnaissance en lui procurant sa femme qui a du talent et en état de goûter un pareil voyage rare pour une femme. »

Durant le séjour en Italie, Fragonard fit naturellement merveille, accumulant toute une malle de belles sanguines qui étaient au fur et à mesure confiées à Bergeret. Mais, après le retour, celui-ci prétendit les garder pour se payer de ses débours. Un procès s'ensuivit. Tort fut donné à Bergeret qui dut ou restituer les dessins à Fragonard, ou lui payer 30 000 livres. Il versa l'argent, mais se vengea sournoisement en rayant dans son journal le passage qui concernait Fragonard et sa femme, justifiant ce changement par un commentaire grossier : « Je ne nomme pas ces compagnons de voyage [Fragonard et sa femme], car ils en étaient indignes et ne m'ont été d'aucune ressource. Toujours égal ! parce qu'il avait joué cette égalité et que toute la souplesse qu'il paraît avoir ne vient que de lâcheté, poltronnerie, ayant peur de tout le monde et n'osant donner un avis franc en négative, disant toujours ce qu'il ne pense pas... Pour Madame, il ne vaut pas la peine d'en parler, cela pourrait gâter mon papier. » Mais le ressentiment de Bergeret n'eut qu'un temps. Ame de parvenu, il avait la bassesse de ses pareils. Fragonard étant devenu par la suite complètement à la mode, il fit l'impossible pour se rapprocher de lui et obtint qu'il décorât sa résidence de Cassan. Ce qui eut lieu.

En dehors des portraits de Bergeret, d'autres dessins de Fragonard réunis par Atger se rapportent également au voyage en Italie. Ainsi, la sanguine très poussée qui représente la première des *Cascatelles de Tivoli*, certaine *Vue du Capitole*, autre sanguine qui montre avec quelle fermeté Fragonard dessinait les architectures, un *Guitariste* juché sur un fragment antique et présidant aux ébats de trois jeunes danseuses, enfin une admirable *Tête de vieillard à longue barbe*. Est-ce aussi durant l'excursion d'Italie qu'il rencontra certain *Postillon*, au nez sensuel et au large torse, important sous son tricorne et sa perruque, dont un crayon de toute fraîcheur conserve la silhouette ? Dans un autre ordre de travaux, voici un *Sacrifice d'Iphigénie*, d'esprit très xviii^e siècle, dans lequel Fragonard a mis toute son habileté de metteur en scène.

L'enchaînement des relations entre artistes nous a amené à parler des Van Loo en même temps que de Dandré-Bardon. Ils n'étaient pas les seuls qui, du Nord, avaient été attirés vers le Midi, si séduisant par le climat, si prometteur de fructueux travaux du fait de la présence d'amateurs d'art qui, en

maintes cités, faisaient grande figure. Les Mignard, de Troyes, avant les Van Loo, avaient également compté parmi ces artistes migrants. L'un d'eux, Nicolas, mérita même d'être appelé « Mignard d'Avignon » à cause des séjours prolongés qu'il fit dans cette ville et du nombre de portraits et de tableaux d'histoire qu'il y exécuta. La collection Atger possède de lui une étude au crayon rouge avec rehauts de blanc sur papier de couleur, pour un portrait connu, celui du *Maréchal d'Harcourt*. Et aussi, un dessin, plume



VUE DE LA PREMIÈRE CASCATELLE DE TIVOLI, DESSIN PAR H. FRAGONARD

(Musée Atger, Montpellier.)

et bistre, bien à l'effet, pour une *Communion de sainte Marie l'Égyptienne* que conserva longtemps l'église des Capucins de Nîmes.

Presque aussi féconds que les Van Loo et plus nombreux que les Mignard étaient les Parrocel ; plus qu'eux encore, ils multiplièrent dans les villes du Midi, à Grasse, à Marseille, à Avignon. Spécialisés presque tous dans la peinture de bataille, leurs dessins très parents sont parfois difficiles à classer. La collection Atger peut aider à certaines distinctions. Un dessin vigoureux, fait à la plume et à gros traits, avec quelques teintes d'encre de Chine, représentant un *Enlèvement de morts à la suite d'une bataille*, est de Joseph Parrocel, de Brignoles, l'ancêtre. Une *Charge de cavalerie*, plume et encre de

Chine, et un *Groupe de militaires*, vigoureusement indiqué à la sanguine, sont de Charles Parrocel, qui demeura aux Gobelins. Mais, pour le plus beau de tous, *Groupe de soldats jouant sur un tambour*, indiqué à la plume avec rehauts de sanguine. Atger, tout en reconnaissant le faire des Parrocel, s'était gardé de toute spécification. Et cette prudence assure d'autant plus d'autorité à ses autres attributions, celle qui donne, par exemple, un dessin assez froid, le *Triomphe de la Religion*, à Pierre Parrocel qui, né à Avignon, a beaucoup travaillé pour les églises de la ville, riches encore de ses œuvres.

Metteur en scène d'une autre valeur et d'ailleurs plein de qualités essentielles, était Pierre Subleyras, d'Uzès. Il avait été formé par un excellent peintre provincial, Antonin Rivalz, de Toulouse, dont la collection Atger conserve deux dessins. Si l'un, *Portrait en médaillon soutenu par Mercure*, et, au-dessus, *La Renommée*, est un simple croquis, l'autre, exécuté à l'encre de Chine sur papier de couleur et relevé de blanc, *La Communion de saint Jérôme*, a une grandeur qui impose. Pierre Subleyras avait longtemps vécu en Italie et eu l'intelligence de regarder, autant que les maîtres, la vie, ce qui lui permit d'exécuter — à côté de toiles religieuses dont l'ordonnance aisée n'a cessé d'être admirée et que rappelle à Montpellier une *Présentation au Temple*, admirable esquisse à l'huile, blanc et jaune doré sur dessous roux, — de petites scènes que préparaient des croquis et études qui valent par l'indication aisée des figures, la justesse des costumes aux plis souples. C'est ce qui frappe dans le dessin à la pierre noire de certaine *Femme lisant* et, plus encore, dans celui qui réunit *Deux religieuses* qui pourraient bien être de simples pécheresses au costume semi-oriental, napolitaines ou maltaises. Si de Raoux, qui était de Montpellier, Atger conservait deux *Scènes mythologiques* qui n'apprennent sur lui rien de nouveau, on est heureux de faire la connaissance, par ses soins, d'un autre Montpelliérain bien oublié, quoique nanti de qualités non dédaignables. Plus qu'une mention est due, en effet, à Étienne Loys qui, né à Montpellier en 1724, y mourut en 1788. Vrai type d'artiste provincial, il était apte à peindre un portrait¹ aussi bien qu'à composer et à exécuter d'une brosse habile une scène religieuse, comme certain *Baptême de Jésus-Christ* dont l'esquisse est présente à la Faculté de Médecine, ou encore un décor, celui du Tartare, pour le théâtre de la ville. Il retardait alors sur son époque, car, insoucieux de couleur locale, il demeurait fidèle aux agencements de colonnes torsées sur fonds de jardin, tels qu'on les concevait au commencement du xvii^e siècle. Mais ses créations avaient de la grandeur et l'effet était vigoureux.

1. Reconnaissons toutefois que son portrait de *M. de Villeneuve*, évêque de Montpellier, exposé au Musée Fabre, est bien médiocre.

De Jacques Stella, Sarrabat et Blanchet à J.-J. de Boissieu, Atger avait fait large place aux artistes lyonnais. Le premier était représenté par une belle *Adoration des Bergers*, plume et bistre sur papier de couleur ; le second, Sarrabat, par une *Académie d'homme debout* « en mouvement », et le troisième, Blanchet, par une intéressante *Étude de Vierge* qui accompagnait une *Académie d'homme*, au repos celle-ci. De Servandoni, il pouvait montrer un *Intérieur de temple*, à la plume lavé d'encre de Chine, et de J.-J. de Boissieu, le *Pont Lamentano*, près Rome, à la pierre d'Italie.

Tel était l'apport d'Atger pour les écoles méridionales, de Lyon à Toulouse et à la Méditerranée. Mais, après être entrée en possession de cette belle collection, la Faculté de Médecine eut l'esprit de continuer l'œuvre du donateur en ne laissant point échapper les bonnes occasions qui se présenteraient sous forme de dons ou d'achats.

C'est ainsi qu'elle accepta de Bestieu, l'ancien conservateur du musée fondé sous le Directoire et dispersé à la Restauration, une suite de dessins

et esquisses d'artistes méridionaux ou se rattachant à leur groupe. Par exemple, de Jean Ranc, une esquisse peinte : *Apparition de Jésus aux trois Marie* ; de Jean de Troy, diverses esquisses décoratives ; de Pierre Mignard, de Troyes, oncle de Mignard d'Avignon, une *Offrande au dieu des jardins*, *L'Envie et la Discorde fuyant le dieu du jour*.

En même temps, elle acquérait deux portraits vraisemblablement peints par Sébastien Bourdon : celui d'un *Ecclésiastique* et celui, fort beau, d'une



FEMME LISANT, DESSIN PAR SUBLEYRAS

(Musée Atger, Montpellier.)

Dame de la famille de Belleval. Et la série s'augmentait encore d'un autre portrait, œuvre de Fauchier, de Marseille, qui avait représenté son confrère Rose, le médiocre peintre de marine, la palette à la main. Mais si le modèle était de talent contestable, l'œuvre s'affirme supérieure et l'on ne cesse d'admirer le ferme dessin de l'ensemble, le modelé excellent de la main qui tient la palette. La Faculté, en accueillant ces œuvres, ne perdait cependant pas de vue que la peinture était chose secondaire dans les préoccupations d'Atger. Aussi faisait-elle plus encore attention à la petite et fragile chose qu'est un dessin. Par elle, la série des études et croquis fut augmentée, entre autres pièces intéressantes, d'un nerveux paysage par Henri David de Marseille qui vivait au XVIII^e siècle et sur lequel on ne connaît que peu de chose. Tracé à la plume et fort prestement lavé de bistre et d'encre de Chine, il représentait, dans un site montagneux, un pont surplombant un torrent. Ce David, jugé d'après ce dessin, pourrait prendre place entre Fragonard, quoique celui-ci lui soit cent fois supérieur, et Constantin d'Aix qui, lui aussi, avec quelques traits de crayon ou de plume, un lavis de bistre et des réserves de blanc, a exécuté des morceaux excellents que l'on peut voir surtout aux musées d'Aix-en-Provence et d'Avignon.

*
* *

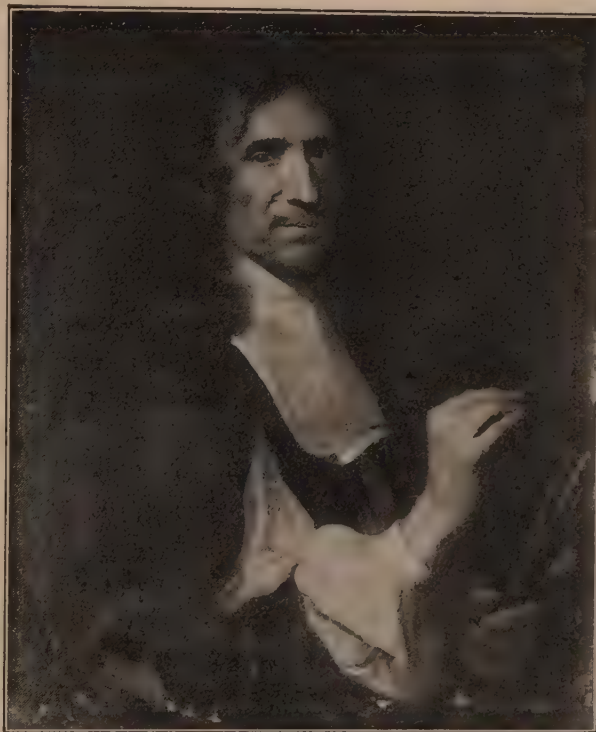
En dehors des dessins de maîtres des écoles méridionales, Atger eut, semble-t-il, une prédilection particulière pour les portraits-charges, car lui-même s'essaya dans la caricature, comme le révèlent certaines pièces de sa main. Il tenait ce goût de Vincent, Ménageot et autres, qui s'y livrèrent avec fureur au temps de leur séjour à Rome. André Vincent, l'auteur ennuyeux de *Zeuxis dans son atelier* et charmant de la *Leçon de labourage*, doit être considéré comme l'initiateur de ce passe-temps, nous apprend M. Henry Lemonnier dans ses études sur Suvée et ses amis et André Vincent¹, car, d'esprit distingué et réfléchi, « il avait un crayon alerte et souple ; il voyait juste, avec un sens aiguisé de l'individualité de chaque personnage dont il dégageait assez vite le trait vulgaire ou ridicule ».

Or, Atger avait réuni tout un paquet de ces portraits-charges de Vincent. Oh ! ils ne sont jamais cruels, mais ils sont rendus piquants par une agréable ironie. En quelques traits de plume, de pierre noire ou de sanguine, les particularités d'une physionomie sont saisies, un défaut physique ou accidentel est indiqué avec franchise et justesse, mais sans insistance. Le dessinateur amusait, mais ne froissait pas. Ceci dit, on se gardera d'insister sur

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 97 ; 1904, t. II, p. 287.

le caractère général des charges de Vincent, puisqu'elles ont été ici même analysées excellemment par M. Lemonnier dans les deux études précitées. On se contentera de fournir des indications particulières sur le recueil des portraits-charges conservés à Montpellier. Les dates portées sur certains d'entre eux font connaître qu'ils ont été exécutés de 1770 à 1774, c'est-à-dire durant le séjour de Vincent à l'Académie de France à Rome. Ces amusants croquis évoquent tout un monde de jeunes artistes, pensionnaires ou familiers de l'Académie.

C'est Pâris, l'architecte donateur des précieux crayons de Fragonard, Hubert Robert et autres, conservés au Musée de Besançon, c'est Lemonnier peintre et pensionnaire en compagnie de Chrétien, son élève; c'est encore Huvé, architecte, Chevin et Jobert, peintres, Renaud, architecte, Segla, sculpteur, Maulgué et Rousseau, architectes, Milot, Delaistre, Bocquet, sculpteurs, César Van Loo et Suvée, peintres, etc. Pâris est représenté treize fois, on peut dire dans toutes les situations; Lemonnier trois fois et, dans l'une, avec un nez terriblement proéminent. Jobert, à la minuscule tête et



POTRAIT DU PEINTRE ROSE
PEINTURE PAR LAURENT FAUCHIER
(Musée Atger, Montpellier.)

au grand corps, brandit un appuie-main et une énorme palette; Huvé bourre son nez de précieux tabac, et Rousseau présente un amusant profil de Joseph Prudhomme avant la lettre.

A son tour, voici Vincent sur la sellette; son camarade Berthélemy a ramassé son crayon pour le représenter dans « l'éclat » de sa trop habituelle mauvaise santé, c'est-à-dire coiffé du bonnet des convalescents, la bouche ouverte et les dents saillantes dans une face amaigrie (1770) : un peu plus tard, en 1773, ce sera Le Bouteux qui fixera un autre aspect comique de sa

physionomie. La série est terminée par quelques pièces postérieures, notamment un portrait de l'aimable M^{me} Vincent, *alias* Labille-Guiard. A signaler dans le même recueil une représentation non caricaturale qui peut avoir son intérêt iconographique : celle de l'abbé Gravet, censeur royal et bibliothécaire de Louis XV à Saint-Hubert. Ce dessin ne semble pas être de la main de Vincent.

Dans la représentation comique, Vincent avait un émule en son camarade Ménageot, qui a exécuté une série de portraits-charges également recueillis par Xavier Atger. Ils sont inférieurs par le dessin comme par l'esprit. Ce sont amusements de jeune homme, simplement. A signaler cependant une silhouette de dame coiffée d'une toque à aigrette comme il s'en voit dans les portraits de M^{me} Vigée-Lebrun ; puis un visage qui offre la particularité de s'apparenter à celui d'une physionomie curieuse de notre temps, M. Félix Fénéon ; enfin le groupe assez bien observé de cinq jeunes dessinateurs affairés et contorsionnés en présence du modèle. A ces deux recueils Atger en avait joint un troisième, mais celui-ci gravé par Mouricaud-Franconville d'après les dessins de Stouf, ce sculpteur un peu oublié dont les groupes moralisateurs à la façon de Greuze contrastent avec ses délassements caricaturaux, d'ailleurs secondaires.

Mais Atger avait eu la bonne fortune d'acquérir un bien autre trésor, — précieux surtout aujourd'hui, en raison de l'engouement des amateurs pour Giambattista Tiepolo. C'était, en effet, en plus d'une belle suite d'études à la sépia, toute une liasse de petites notations humoristiques du maître vénitien : silhouettes de menus gens du peuple aux déformations professionnelles, de moinillons aux gestes comiques. Ça et là, des masques de carnaval. Des indications portées sur quelques pièces permettent de penser que celles-ci furent exécutées à Madrid, alors que le peintre était au service du roi d'Espagne. Mais c'est bien le caractère vénitien qui domine dans tous ces personnages, que l'on évoque dans leur cadre local, s'agitant sur les tréteaux dressés alors dans tous les carrefours de la ville des lagunes, pour donner la comédie aux flâneurs.

Que de virtuosité révèlent ces charges, surtout lorsqu'on les voit accompagnant d'autres notations et recherches : vieillards hirsutes, Orientaux bizarrement accoutrés portant sur eux l'étonnement, la joie, l'attraction de l'inconnu ! Cela exprimé à l'aide d'un pinceau chargé d'un lavis fluide dont chaque touche fait naître une lumière intense parmi des ombres légères, comme dorées. Mais avec Giambattista Tiepolo se perd le secret de pareils tours de force et, pour habile que soit son fils, Domenico, dont le savoir est affirmé dans une *Sainte Famille*, il n'atteindra jamais à cette largeur, à cet éclat dans la fantaisie, même lorsque lui aussi s'essaiera dans la charge, ainsi

qu'en témoignent deux feuillets remplis de menus croquis de sa main, représentant des humains à *facies* de boucs, de béliers, d'oiseaux, art inférieur, mais curieux par les rapports qu'il a avec les travaux de nos sculpteurs ornemanistes du même temps.

*
* *

Xavier Atger avait, on le voit, un trop vif amour du dessin pour laisser échapper les aubaines qui, sans répondre pourtant au programme qu'il avait arrêté, se présentaient au cours de ses recherches. Mais il ne se laissa jamais entraîner à de grands sacrifices. Peut-être aussi fut-il très tôt averti des difficultés qu'il y avait, en l'absence de pièces de comparaison indiscutables, à discerner le vrai de l'adultéré, en ce qui concerne notamment les dessins des grands maîtres italiens, copiés, recopiés par les élèves qui, souvent, approchaient leur modèle de bien près. S'il acquit, dans la série italienne, quelques pièces honorables, il ne manqua pas d'en recueillir d'autres qu'après examen il dut à demi oublier dans des portefeuilles et des albums. Première sélection qui a été complétée récemment par celle, plus sévère, à laquelle a si heureusement présidé M. Joubin. De ce fait, le faire de Michel-Ange est timidement représenté par une *Étude de bras élevé*. La manière de son émule Baccio Bandinelli se retrouve dans deux dessins importants : d'abord, un groupe de *Figures nues*, aux anatomies puissamment accusées, le tout indiqué à la plume et soutenu dans les ombres par de caractéristiques traits croisés : puis un *Entretien de philosophes* qui, s'il est du même style, ne me semble pas de la même main. La graphie de Raphaël, dont Léon Lagrange repoussait une étude de *Trois enfants* et les *Trois Marie au Sépulcre*, est rappelée par un dessin tout au moins très près de lui et, dans tous les cas, intéressant : *Lessiveuses au bord du Tibre*.

Il faut renoncer à voir dans une figure nue le faire de Donatello et dans certain *Saint Jean-Baptiste* la main de Titien. Quant au portrait de magistrat donné au Tintoret et que Lagrange trouvait déjà « d'un travail pénible », je ne puis m'empêcher de le rapprocher des préparations, d'un caractère identique, qui servirent à l'exécution de portraits gravés par Vosterman pour certain ouvrage néerlandais du commencement du xvii^e siècle. Ceci dit, demeurent du brillant xvi^e siècle italien quelques dessins d'un mérite certain : par exemple la *Vierge et l'Enfant Jésus* du Parmesan. La jeune Vierge, dont le visage aux traits fins, à l'ovale allongé, est posé sur un col de cygne, a bien la grâce habituelle à ses figures de femmes. Indiquée à la plume, réchauffée de bistre, cette œuvre donne une sensation de maîtrise indéniable. Une autre belle pièce, honorée d'ailleurs du timbre des d'Arundel, des Lely et autres, est un *Saint Jean-Baptiste* à la plume et

lavis d'encre de Chine ; son dessin moelleux, séduisant, doucement coloré, présente les caractéristiques du Corrège.

Entre plusieurs compositions données à Perino del Vaga se distingue un grand et beau dessin d'architecture, projet de décoration pour un plafond du Vatican. Exécuté à la plume et au bistre et teinté d'aquarelle, il révèle déjà une exubérance qui, avec les ans, allait devenir excessive en Italie. C'est vaste, grand, riche, mais, hélas ! ces perspectives savantes, ces cariatides en haut-relief, ces figures hardies placées dans une architecture de rêve, n'en n'imposent plus maintenant. Notre goût, notre bon sens s'accommodent mal de ces choses, car nous savons que trop de plâtras se cachaient sous ces dorures. Mais l'effet est grandiose et donne une haute idée de ces esbrouffeurs qui, en Italie, ont édifié des monuments de belle apparence tout en esquivant les exigences constructives.

Le Bernin était aussi de ces virtuoses qui remplaçaient trop souvent l'émotion par la mise en scène. Cependant, il eut le sens du décoratif, comme en témoigne une figure de *Sainte Thérèse couchée*, à la plume avec lavis d'encre de Chine, préparation pour le tombeau de la bienheureuse Ludovici Albertoni. Un dessin aisé, des roux chauds, une belle entente de l'effet parent cette œuvre d'une attirante féminité. Avec une *Tête de religieux*, indiquée au crayon rouge et noir par le Dominiquin, on revient à plus de gravité. Certain grand paysage de Palmieri, mis à l'effet au moyen d'encre de Chine, de bistre et de brun rouge, puis repris à la plume, a une vague parenté avec ceux de Rembrandt, mais l'illustre Hollandais suggérait plus d'espace et de lumière avec moins de couleur et de papier. Toutefois, quelle adresse ! C'est, au reste, le moment des habiles. Voyez plutôt avec quelle *maestria* Monti, de Brescia, uniquement armé d'un pinceau chargé de sépia, mettait en déroute une armée de Turcs !

Assez maigre est le lot des écoles du Nord. C'est que les artistes des Pays-Bas étaient des gens terriblement personnels, d'ailleurs plus peintres que dessinateurs et, en toutes choses, fort difficiles à pasticher. Les attributions à Rubens et à Van Dyck ont été retirées à quelques dessins. Cependant, la distinction du second est rappelée dans certaine étude pour un portrait d'homme en pied, de belle allure, et dans une *Descente de croix* mise au carreau. Philippe de Champaigne est présent avec une étude de *Religieuse assise*, dessin de grand caractère dans sa sobriété, exécuté à la sanguine avec rehauts de blancs. Atger avait mis aussi la main sur une réunion de très belles aquarelles d'animaux exécutées par Richard van Orley, qui, né en 1652 et mort en 1732, ne doit pas être confondu avec son homonyme du xvi^e siècle, Bernard, l'auteur des *Chasses de Maximilien*. Aucune de ces aquarelles, faute de place, n'est malheureusement exposée.

*
* *

Xavier Atger croyait bien avoir un dessin de Jean Goujon et un autre de



ÉTUDE DE RELIGIEUSE ASSISE
DESSIN PAR PH. DE CHAMPAIGNE

(Musée Atger, Montpellier.)

Jean Cousin. Il se trompait, et de beaucoup. En fait, sa série française pour nos maîtres septentrionaux commence seulement avec Vouet, représenté par deux études de *Christs*, dont une est particulièrement belle. Il fut plus heureux encore avec Lesueur dont la série des dessins exécutés au crayon noir

sur papier de couleur, est comme illuminée de la présence d'une suave *Étude d'ange* exécutée, ainsi qu'un croquis de *Vierge* en vue d'une *Annonciation*. Par contre, il est admis qu'une *Mort d'Adonis*, plume et lavis

d'encre de Chine, n'a que les apparences d'un Poussin.

Après ces maîtres d'où est sorti le meilleur de l'art français du *xvii^e* siècle, voici Le Brun et ses féconds disciples. Alors, à la pierre noire sur fond gris, avec des rehauts de blanc, parfois un lavis d'encre de Chine, ce sont, composés avec une science extrême, des allégories, des scènes mythologiques; des ornements dont la réalisation peut être retrouvée dans un palais comme celui de Versailles. L'un des plus importants, parmi ces projets décoratifs, *Le Tibre*, dont la richesse frise la pléthore, n'est toutefois qu'attribué à Le Brun. Ébranlé par la similitude de nom, Atger avait donné à Marcel-Antoine Verdier, qui habitait Montpellier au *xvii^e* siècle et conseilla Rigaud, quelques dessins



ÉTUDES POUR UN CHRIST EN CROIX

DESSIN PAR S. VOUET

(Musée Atger, Montpellier.)

en sa possession : *Le Tonneau des Danaïdes*, *Remords d'Alexandre*, etc. Mais, malgré une indication déjà ancienne portée sur leur montage, ces pièces semblent devoir revenir à l'élève et gendre de Le Brun, François Verdier, car on retrouve en elles son habituelle recherche de clair-obscur facile, mis au service d'un dessin rond, de peu d'accent.

Atger avait aussi recueilli un certain nombre de dessins de Michel II Corneille, frère par le sang et par l'éducation de ce Jean-Baptiste que Louis XIV avait envoyé à Rome pour mesurer les antiques, et qui, au dire du marquis de Chennevières, était resté toute sa vie « abêti » par la science acquise outre-monts. Les pièces réunies par Atger ne permettent pas de s'inscrire en faux contre l'opinion de l'ancien directeur des Beaux-

Arts. Ce ne sont pas, en effet, des dessins de premier jet, révélateurs d'un tempérament, mais de méticuleuses copies dans lesquelles le froid artiste n'a pas donné — n'a pas cherché à donner — la couleur et l'accent particulier des œuvres qu'il reproduisait. Mais beaucoup, parmi celles-ci, sont aujourd'hui détruites et perdues, et ces copies en acquièrent une précieuse valeur documentaire. C'est ainsi qu'un certain nombre des dessins de Michel II Corneille reproduisent la décoration de la grande galerie de cet hôtel de Bretonvilliers qui, situé à la pointe orientale de l'île Saint-Louis, présentait une si noble architecture, mise en valeur par

un site admirable. La décoration de la grande galerie était due à Sébastien Bourdon, qui avait peint dans les compartiments du plafond neuf compositions à la gloire du Soleil. Ce travail, où l'artiste avait mis toute sa science et le meilleur de ses dons, était complété par quatorze petits tableaux octogonaux exécutés par ses élèves d'après ses dessins. On connaît cette décoration accessoire par les gravures qu'en a faites Friquet de Vaurose. Mais du principal, c'est-à-dire des grands compartiments du plafond, il ne demeure



ÉTUDE DE SOLDAT, DESSIN PAR A. WATTEAU

(Musée Atger, Montpellier.)

que les dessins de Montpellier, et Atger en était fier à juste titre. Ceci dit, une remarque : avec leurs traits réguliers à peine ombrés par des hachures parallèles qui les modèlent plus qu'elles ne les colorent, avec leur claire ordonnance, tels des dessins de Michel II Corneille approchent des préparations de Puvis de Chavannes. La ressemblance est surtout sensible dans une série de copies d'après Poussin. Un *Persée vainqueur du monstre*, en particulier, justifie cet apparentement : même sérénité, même modelé régulier laissant dire beaucoup à l'arabesque, à la ligne, et peu à la couleur.

La belle tenue de Bon Boullogne est affirmée dans une *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, plume et lavis de bistre et d'encre de Chine avec



ÉTUDES DE PHYSIONOMIES, DESSIN PAR GABRIEL DE SAINT-AUBIN
(Musée Atger, Montpellier.)

rehauts de blanc, sur papier de couleur, ordonnée avec cette science mi-italienne, mi-française, qui marque ses œuvres. Les féconds Coypel ne pouvaient être absents. Voici, du fondateur de la dynastie, Noël, un *Timoclée devant Alexandre*, et, de son fils Antoine, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*, grande page décorative exécutée pour l'un des salons du Palais-Royal et gravée par Tardieu. Quelle entente du groupement, quelle adresse dans l'effet, quelle merveilleuse éducation surtout ! Mais la pratique y prime l'étude de la vie, la convention étouffe la fantaisie.

Avec grâce, le XVIII^e siècle fera prédominer celle-ci. Et le voilà qui s'annonce, ce siècle délicieux, en la personne de Lemoyne, ce maître si souple qui pouvait avec bonheur couvrir de n'importe quel sujet n'importe quelle

surface. Voyez plutôt l'art merveilleux déployé dans *La France triomphante conduite au temple de l'Immortalité*, projet pour un plafond de Versailles.

Lemoyne, cependant, ne présente qu'une face de l'art du siècle de la grâce et de l'esprit. L'autre, la plus charmante, la plus intime, a pour initiateur Watteau. Il est présent, mais avec peu de chose : quatre rapides notations, trois à la sanguine, une à la pierre noire. Peu importantes, encore une fois, mais si prestes, si légères qu'à leur vue le nom de l'artiste délicieux s'impose à l'esprit. Lui seul peut donner la vie, l'amabilité à de si menues choses. Le croquis de *Mère et enfant* est peut-être emprunté à la *Kermesse* de Rubens,



INTÉRIEUR DE TEMPLE, DESSIN PAR MICHEL-ANGE CHALLE

(Musée Atger, Montpellier.)

mais les deux *Mezzetins*, surtout le *Guitariste*, sont de la vision directe de cet artiste qui savait voir et traduisait si bien son sentiment par le crayon. Quelque prenants que soient, créés par la main de Gabriel de Saint-Aubin, deux masques d'escogriffes exprimés aux trois crayons, ils n'éclipsent pas ces menus croquis.

Le siècle avance : voici J.-B. Pierre, aimable et superficiel, et Michel-Ange Slodtz avec un remarquable croquis à la sanguine représentant une figure de *Pape*. De Bouchardon, de beaux dessins, notamment une *Académie de femme couchée s'appuyant sur une urne*, et un projet de *Fontaine rustique* ornée de joueurs d'instruments. Si épris de Rome était le peintre et

architecte Michel-Ange Challe, qu'on l'avait surnommé « le Romain » ; mais c'était Piranesi qui l'avait séduit par-dessus tout, et il y a un reflet de



LA LIBERTÉ RENDUE AUX PRISONNIERS, DESSIN PAR HUBERT ROBERT
(Musée Atger, Montpellier.)

la grandeur du splendide visionnaire dans l'*Intérieur de temple* que conserve la collection Atger.

Du fécond Hubert Robert Atger n'avait retenu qu'un dessin, mais attendrissant, car il participe de la vie malheureuse de l'artiste durant la Révolution. Ayant eu tous les succès, il ne demandait alors que le repos. Cependant, comme tant d'autres et malgré les services rendus en qualité

d'organisateur du Muséum, il souffrit de la délation et connut la prison. Or, voici que, durant les heures noires de la détention, il avait, avec toute la sensibilité de son époque, symbolisé la douceur de la délivrance : à la sanguine, sur une feuille de papier quelconque, il représentait une jeune femme, échappée d'une geôle pratiquée dans une sorte de temple antique, s'empres-



RECHERCHE POUR LE TABLEAU « LE MARQUIS DE LA GALÉZIÈRE
PRENANT POSSESSION DE LA LORRAINE AU NOM DU ROI »

DESSIN PAR VINCENT

(Musée Atger, Montpellier.)

sant de donner à un oiseau enfermé dans une cage la chère liberté à laquelle elle aspirait elle-même.

De Moitte, se voit, indiqué à la plume et mis à l'effet à l'encre de Chine, un projet de bas-relief dont le sujet charmant se dessine en lumière ; de Lagrenée le jeune, autre frise ornementale vigoureusement mise à l'effet au bistre ; de Doyen, une *Entrée triomphale*.

On a, plus haut, parlé de Vincent humoriste ; il faut ici faire place à Vincent peintre d'histoire. Non point, toutefois, en raison d'un dessin préparatoire à *Zeuxis dans son atelier*, guère moins ennuyeux que l'œuvre peinte,

mais à cause de certain dessin plein de vie, de naturel et de couleur, se rapportant, avec une disposition un peu différente dans un groupe de personnages, à la toile récemment entrée au Musée de Versailles, et représentant le *Marquis de la Galézière, prenant possession de la Lorraine au nom du roi*.

Dans un autre ordre d'idées, il faut signaler la présence à Montpellier d'une importante suite d'études d'animaux par Oudry et J.-B. Huet, l'un et l'autre curieux et fidèles, mais avec des mérites différents. Le premier, fin observateur, comme le prouve, entre maintes études, un *Combat de coqs* enlevé à la sanguine, mais ne méprisant pas la fantaisie, ainsi qu'en témoignent la *Vengeance du cerf*, le *Concert d'oiseaux*, où il humanise ses petits acteurs qui présentent une suite de physionomies variées. Aussi fut-il un illustrateur tout indiqué pour les *Fables* de La Fontaine et plusieurs des dessins présents se rapportent justement à cette collaboration. Le second, J.-B. Huet, n'a jamais, dans ses consciencieuses études d'animaux préparatoires à ses compositions définitives, un pareil air amusé. En présence du modèle, il est tout scrupule, ainsi que le révèlent les feuilles réunies par Atger. Entre toutes, on admire certaine *Étude de lapin* exécutée à l'aquarelle, morceau parfait, digne de Chardin.

*
* *

Il faut visiter la collection Atger pour comprendre vraiment le plaisir extrême que peut avoir un homme à vivre parmi ce que les maîtres ont laissé de plus intime, c'est-à-dire leurs dessins. Celui-ci, au reste, savait voir et comprendre : la meilleure preuve en est dans la préface du catalogue qui fut publiée en 1830. Si elle n'est de lui, elle a été à coup sûr faite de ses notes, de ses conversations. C'est un chaud éloge des dessins d'artistes, des vrais, c'est-à-dire de « ces esquisses tracées d'inspiration, ces croquis hardis, spirituels, faits au premier jet, souvent incorrects, informes, mais dont néanmoins chaque plan, chaque figure, chaque trait, chaque groupe, chaque effet de lumière est à sa place et se présente avec justesse » ; car « c'est surtout dans les dessins les moins terminés que l'on voit les premiers élans du génie des grands maîtres, la fécondité de leur esprit, la hardiesse et la facilité de l'exécution, la variété de leurs connaissances, la finesse de leur goût, la simplicité et le grandiose de leur style, l'élévation et la noblesse de leurs idées, la sagesse de leurs compositions. »

Ce sont vérités connues, mais toujours bonnes à rappeler, surtout en une époque où tant d'amateurs réduisent leur ambition à la possession d'aimables petites niaiseries, bien « figmolées », n'ayant du dessin que le nom.

CHARLES SAUNIER

JOSEPH GUICHARD, PEINTRE LYONNAIS

(1806-1880)



PORTRAIT DE JOSEPH GUICHARD
DESSIN DE BRACQUEMOND
D'APRÈS UNE PEINTURE
DE JOSEPH GUICHARD
(Appartient à M. Georges Guichard.)

C'est au Musée de Lyon, dans la troisième des salles consacrées aux peintres lyonnais. Déjà les paysages de Ravier et de Carrand, les natures mortes de Vernay et de Baudin, ont sollicité le visiteur, quand, soudain, une grande toile l'arrête et le surprend.

Assis de trois quarts, à gauche, au pied d'un lit en désordre, un héros byronien, fatal et nonchalant, contemple le corps à demi-nu de sa maîtresse endormie. Son rêve l'associe à elle en des visions heureuses qui peuplent, de leurs images, la partie supérieure du tableau. Insensé qui ne voit pas, debout dans l'ombre derrière lui, le janissaire qui, la main au poignard passé dans sa ceinture, laisse tomber sur la scène, avec son regard, la sourde menace de l'Orient !

Et quelle œuvre magnifique ! C'est en vain que les dessous de bitume en ont

atténué l'éclat. Ils ajoutent au secret de ces draperies opulentes et de ce lit désordonné, à tout ce qui compose cette atmosphère mystérieuse d'où le buste de la dormeuse surgit, rayonnant, dans un bain de lumière vénitien.

Benoît-Joseph Guichard, le peintre qui, vers 1830 et ses vingt-cinq ans, brossa ce *Rêve d'amour*, était né à Lyon le 14 novembre 1806.

Son père tenait commerce de papiers peints au n° 80 de la rue Mercière. L'enfant grandit là, plus occupé de rêve que de réalités. Lecteur précoce, il eut pour livres de chevet un *La Fontaine* et le *Don Quichotte*, et le souvenir de ces lectures ne le quitta jamais, si bien que, dans son œuvre d'homme, on retrouvera quelque chose de ces maîtres : bonhomie narquoise du fabuliste ou fantaisie picaresque du conteur.

Occupés par leur commerce, ses parents l'envoyèrent de bonne heure dans un petit pensionnat de la place de la Miséricorde où il eut pour condisciple le futur auteur de la *Philosophie de l'Histoire*, Paul Chenavard. Peu attiré par les mathématiques, Guichard avait parfois recours à Chenavard pour la solution d'un problème : menu service qu'il paya par un attachement de toute la vie.

Sa vocation pour le dessin s'affirma vite et les parents n'y mirent pas d'obstacles. Le commerce de papiers peints, à l'enseigne du *Chinois*, prospérait. Le père Guichard trouvait sans doute avantageux d'avoir un jour un décorateur dans sa maison, — à moins que, plus ambitieux, il ne rêvât pour son fils d'une de ces places de dessinateur en fabrique auxquelles la prospérité de la soierie lyonnaise donnait alors un vif attrait.

Nous voyons donc le jeune Guichard franchir à treize ans les portes de l'École des Beaux-Arts de sa ville natale. Elle était dirigée alors par son propre fondateur, le peintre Fleury Richard, que secondait un autre peintre : Revoil. C'étaient tous deux des artistes savants qui peignaient avec application de menues scènes d'histoire. Imagination plus fraîche et plus gracieuse, Revoil avait encore cette originalité d'être un grand admirateur des Primitifs, dont il avait réuni lui-même une collection, léguée à sa mort au musée de la ville. Guichard suivit sa classe de peinture.

C'est à la fin de 1822 ou au début de 1823 que nous trouvons sa première œuvre peinte : un portrait de sa grand'mère, exécuté dans la manière des Hollandais. En fait, ce n'était point tant ces vieux maîtres qu'il imitait qu'un artiste alors fort en vogue à Lyon : Jean-Jacques de Boissieu. Spécialisé dans les intérieurs et les paysanneries, J.-J. de Boissieu y apportait un goût du détail et un fini d'exécution qui enchantèrent ses contemporains. Bon artiste d'ailleurs, ainsi qu'en témoignent beaucoup de ses eaux-fortes d'une réelle virtuosité.

Sept ou huit ans plus tard nous retrouverons la signature de Guichard au bas d'un autre portrait de famille. Mais, cette fois, la pointe élégante dont il tracera le visage de son père témoignera d'une toute autre influence. C'est que, dans l'intervalle, passé de l'École des Beaux-Arts de Lyon à celle de Paris, Guichard aura fait choix pour y travailler de l'atelier d'Ingres.

Les raisons de ce choix restent à vrai dire assez obscures, car Guichard

n'éprouvait pas pour ce maître un grand enthousiasme. Mais qu'il l'estimât profondément, nous en trouverons la preuve dans cette anecdote. Le jour où il rencontra les frères Flandrin, débarqués de Lyon et hésitant entre l'atelier d'Ingres et celui d'Hersent, il les entraîna chez Ingres.

Déjà le jeune Lyonnais a rencontré un maître selon son cœur : c'est Delacroix. Il continue à fréquenter chez Ingres, mais, comme il dira plus tard,



LE RÊVE D'AMOUR, PAR JOSEPH GUICHARD
(Musée de Lyon.)

il va de l'un à l'autre, « comme on passe du foyer conjugal au boudoir d'une maîtresse ». Et pour Guichard, cette boutade dit tout.

Il débute au Salon de 1831 avec un tableau d'histoire, mais son vrai début c'est le Salon de 1833 où paraît le *Rêve d'amour*. L'œuvre est discutée avec passion, mais le talent du jeune homme est reconnu. D'aucuns le tiennent pour un des maîtres du siècle nouveau.

La médaille eut son revers, il est vrai : la colère d'Ingres. Reconnaisant entre les mains d'un élève ce pinceau qu'il qualifiera, entre les mains de son grand rival, de « balai ivre », il donna libre cours à son indignation.

Guichard quitta l'atelier. Et Ingres, sans doute affecté de cette trahison, n'eut certes pas, sur ce départ, cet attendrissement navré dont il accompagnera plus tard le départ de Chassériau. A la différence du beau créole, fils de son rêve, Guichard chez lui n'aura fait figure que de passant.

Et lui-même, qu'emporte-t-il de cet atelier ? Il emporte ce goût de la correction et ce sens du dessin académique qu'il défendra quelque temps à travers les exagérations du romantisme. Au fait, il n'y renoncera jamais dans son enseignement et un critique rapporte que bien des années plus tard, jugeant une esquisse, il murmura : « Sans doute c'est encore informe. Et pourtant on voit que vous avez étudié l'antique. Votre *Baigneuse* n'est pas une blanchisseuse. C'est en voie de devenir une *nymphe* !¹ »

On peut se demander si le sujet même du *Rêve d'amour* avait de quoi soulever l'indignation d'Ingres et à cette question il semble bien qu'on doive répondre par la négative. Comme l'observe M. Maurice Denis dans ses *Théories*, n'est-ce pas Ingres lui-même qui, en choisissant ses sujets dans les grandes œuvres médiévales (*Francesca da Rimini*) ou dans les récits de l'époque chevaleresque (*Angélique*), ouvrait la porte aux sujets dits romantiques ? Quel attrait n'exerçait pas également sur lui, cet Orient auquel il demandera ses *Baigneuses* et ses *Odalisques* ? (Inversement Delacroix annexait à son propre domaine l'histoire romaine et la mythologie). Non, ce qu'Ingres devait abhorrer dans un *Rêve d'amour*, c'était, avec l'influence d'un rival détesté faisant des adeptes jusque parmi ses disciples, un retour vers des maîtres qu'il fuyait, tant leur enseignement contrariait pour lui la belle pureté de l'œuvre d'art. Car ses maîtres à lui, ce n'étaient ni les Espagnols, ni les Bolonais, ni les Vénitiens, ni les Flamands, mais, par delà Raphaël, son dieu, ces Primitifs auxquels il gardait son cœur et qu'il rejoignait parfois, sans y songer.

Exposé à Lyon en 1835, le *Rêve d'amour* fut acheté par l'État, et donné à la Ville qui le conserve, non seulement comme le chef-d'œuvre d'un de ses enfants, mais comme un des exemples les plus typiques du romantisme pictural. N'illustrerait-il pas à merveille les vers de *Don Paëz* :

Cependant les rideaux autour d'elle tremblant
La laissaient voir pâmée aux bras de son amant.

L'œuvre de Delacroix ou de Devéria n'est pas plus proche, en vérité, des *Contes d'Espagne et d'Italie*, des *Orientales* ou de la *Comédie de la Mort*.

Or le *Rêve d'amour* est presque ignoré de la critique. Si elle s'en souvient, c'est pour le juger en deux mots : « C'est terrible et noirâtre² », décrète

1. Stengelin, *Étude sur Seignemartin* ; Lyon, l'auteur.

2. L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme* ; Paris, Laurens, s. d., p. 53.

M. Rosenthal. On serait tenté de demander à cet historien d'ordinaire plus impartial s'il s'est arrêté dans la salle dont je parlais tout à l'heure. Que l'œuvre de Guichard n'ait pas entièrement répondu aux promesses de cette brillante ouverture, c'est possible, et je ne me ferai pas faute de l'avouer. L'oubli n'en est pas moins criant. On m'a rapporté d'ailleurs qu'un grand artiste contemporain s'arrêta il y a quelques années devant le *Rêve d'amour* et, montrant le buste de la femme, s'écria : « Jamais Delacroix n'aurait fait ce morceau-là ! » Boutade peut-être, mais qui compense un peu la rigueur de l'autre.

Le héros byronien de tout à l'heure reparaît dans une œuvre de la même époque également conservée au Musée de Lyon : *La Mauvaise Pensée*. Penché en avant, la main crispée sur le front, il écoute le conseil susurré par un personnage habillé de rouge, le Méphisto de *Faust*.

S'il faut en croire la chronique, Guichard menait alors la vie fantaisiste que Mürger décrira plus tard, et ce même Mürger aurait emprunté à Guichard, qu'il connut plus tard, quelques traits caractéristiques de son Schau-nard. Faut-il donc chercher dans cet être jovial qui « cultivait les deux arts libéraux de la peinture et de la musique », demandait le tabac quand on lui parlait sentiment, possédait « dans le gosier un Sahara inaltérable » et « n'avait point d'amour-propre, en matière de homard surtout », — oui, faut-il chercher là le portrait de l'auteur du *Rêve d'amour* ? Ce serait sans doute exagéré. Des personnages tels que le héros de Mürger sont faits d'ordinaire d'emprunts multiples. Et puis, à la différence du bohème qui n'acheva jamais son fameux *Passage de la Mer Rouge*, Guichard flâna, fuma, s'amusa peut-être de mille façons, mais acheva tout de même quelques œuvres, et non des moindres...

Le prix de Rome n'existait plus, mais les bons esprits n'en croyaient pas moins à l'utilité, pour la formation d'un talent, de la grande discipline romaine. M. Thiers, qui s'intéressait au jeune artiste, le fit envoyer en Italie.

Il y arriva en 1835, chargé de copier la *Descente de croix* de Daniel de Volterre et la *Galatée* de Raphaël. Ces œuvres devaient trouver place dans un musée rêvé par son protecteur, — un musée de copies, sorte de Panthéon de la peinture où seraient réunies en reproductions des toiles dispersées par le monde. Amateurs et élèves seraient dispensés de voyages toujours difficiles, impossibles parfois : il leur suffirait de se rendre au musée nouveau pour connaître ce que le passé a produit de plus beau !

Pendant les cinq années qu'il vécut à Rome, Guichard travailla, entre autres, à la réfection des fresques de la Trinité-des-Monts, — long travail sans gloire qu'il poursuivit dans le temps même où certains de ses camarades de l'atelier d'Ingres se préparaient à décorer les églises de France.

Fut-ce entraînement, fut-ce satisfaction du goût nourri auprès de son maître de « travailler dans le grand » ? Toujours est-il qu'à son retour en France en 1846, et pendant les vingt années qui suivirent, Guichard se laissa prendre à son tour par les travaux religieux. Un rapport de 1843¹ constate d'ailleurs qu'à ce moment le nombre des toiles religieuses a plus que doublé depuis 1831. L'auteur du *Rêve d'amour* se laisse sans doute entraîner à faire « son tableau de sainteté », « parce que c'est la seule peinture qui ait cours sur la place². »

Rien cependant ne l'y préparait. Il n'avait ni la foi agenouillée qui soulève de telles œuvres, ni le respect du mystère qui, à son défaut, les soutient encore. Bon rapin, d'imagination très vive, voluptueux et narquois, il était l'illustrateur-né des contes licencieux et des romans d'aventures. Était-ce sa faute à lui si devant la Vierge et les saints il restait sec ?

Puis, il manquait de culture. Improvisateur fougueux, ébauchant beaucoup, il réalisait peu. Tout de suite porté vers Delacroix, dont l'exubérance s'accordait à merveille avec la sienne, il n'eut qu'en des cas très rares (dont le *Rêve d'amour* est le plus marquant) cette ténacité dans la fougue qui, suivant le mot de Chardin, conserve le mouvement de l'ébauche dans la perfection de l'œuvre accomplie.

Un homme influa sans doute sur ce tournant de sa carrière : Chenavard, son ancien condisciple du petit pensionnat de la place de la Miséricorde, aujourd'hui grand directeur des arts et dispensateur de commandes officielles. L'amitié de Thiers et de Charles Blanc lui valait ces faveurs, et Guichard, qui n'était pas riche et venait en outre de fonder un foyer en épousant M^{lle} Lagrenée³, fille d'un artiste du siècle précédent, ne pouvait y rester indifférent. L'histoire de son amitié avec Chenavard lui donne d'ailleurs le rôle sympathique. Chenavard, à qui sa mauvaise vue rendait le travail difficile et qui avait toujours eu un penchant à philosopher, trouvait en Guichard un auditeur bienveillant. Il ne fut pas sans rendre service à son ami. Pourtant on reste confondu en lisant l'article qu'il devait lui consacrer au lendemain de sa mort et qui se résume ainsi : « Guichard, qui eut le don de l'esquisse, échoua dans les grands ouvrages. » C'est juste peut-être, mais combien rigoureux ! Et avec cela pas un mot d'amitié, pas un souvenir cordial pour celui qui avait été le compagnon de sa vie entière !

Voilà donc Guichard sur la voie du succès. Il peint en 1843 une *Vierge protégeant la Belgique*. Puis viendront une *Descente de croix* pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, la fresque de *Saint Landry* pour la même église,

1. Mercey et Laviron ; cité par L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, p. 87.

2. Id., *ibid.*

3. Amaury Duval nous a laissé de M^{me} Guichard une effigie pensive et douce.

la coupole du Théâtre Historique fondé par Alexandre Dumas, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* pour l'église Saint-Gervais, une *Vierge* et un *Christ en croix* pour l'église Notre-Dame-de-Grâce à Passy. Continuant l'œuvre de restauration commencée à Rome, il travaille, au Louvre, à la réfection d'une voussure de la galerie d'Apollon : le *Réveil de la Terre* de Le Brun, et là il dut avoir pour voisin d'échafaudage Delacroix, chargé de la réfection d'une voussure voisine.

Les rapports avaient repris entre les deux hommes. Leur intimité était allée, dit-on, jusqu'à faire quelque temps atelier commun. Mais la vie commune avait ses à-coups. Alors les deux peintres, coupant l'atelier en deux par une ligne à la craie tracée sur le sol, se retiraient chacun dans son domaine. Un jour ils se séparèrent tout à fait. La brouille vint, dit-on, d'une imprudence : Guichard donna pour un Delacroix un sien tableau et de nombreux amateurs s'y laissèrent prendre. A la différence de ce qui s'était passé avec Ingres après le *Rêve d'amour*, ce ne furent pas les idées qui les éloignèrent et, même après la séparation, Guichard continua de regarder vers le maître auquel il devait tant.

Qu'est devenue cette coupole du Théâtre Historique brossée pour Alexandre Dumas ? Déchue de son rôle lors de la déconfiture de ce théâtre, elle moisit peut-être, roulée en quelque entrepôt, à moins que, dépecée, elle n'ait fait l'affaire des mercantis ? De même, attiré par le titre, j'ai cherché dans l'église Notre-Dame-des-Grâces, à Passy, les traces de la *Vierge* et du *Christ en croix* signalés par les historiens. Tout ce que j'ai trouvé, c'est à droite, dans un renfoncement sombre, une *Pietà* d'un dessin si gauche que je ne saurais y mettre le nom du peintre.

La *Descente de croix* de Saint-Germain-l'Auxerrois n'est pas une œuvre négligeable. Elle n'est pas très notable non plus. Un critique du temps appelait pompeusement Guichard « un ingriste touché par la grâce vénitienne. » Qu'il ait fréquenté chez Ingres, nous le savons ; qu'il ait été touché par la grâce vénitienne, nous le saurons bientôt. Ici on ne songe ni à Ingres ni aux Vénitiens ; c'est l'art théâtral des Bolonais. A part trois taches heureuses — le corps du Christ, le manteau d'un porteur, la Madeleine accroupie, — cette œuvre, trop lustrée par un récent nettoyage, est un morceau d'éloquence dont la continuité ennuie.

Le *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, autrefois à Saint-Gervais¹, mérite une autre attention. Sans doute l'artiste a fait la part trop large au décor.

1. Il a été enlevé de cette église lors des travaux qui y ont été exécutés à la suite du bombardement de 1918. Souhaitons qu'il y soit remplacé bientôt, dans cette chapelle Saint-Joseph pour laquelle il fut exécuté.

Ce rocher est une montagne caverneuse qui occupe, à elle seule, les deux tiers de la composition. Mais l'ensemble a de la grandeur. Moïse fait presque face au spectateur ; de la main gauche il montre le ciel, tandis que de la droite il brandit la verge dont il vient de frapper la pierre. Au-dessous les Hébreux s'empressent, ceux-ci tendant des mains d'action de grâces, ceux-là des lèvres altérées. Quelques-uns ont déjà puisé de l'eau et l'apportent aux femmes. Pâlies, exténuées, mourantes, elles donnent au tableau ses notes les plus séduisantes. C'est à droite, profil perdu, une figure agenouillée drapée de blanc ; c'est surtout, à gauche, au second plan, cette délicieuse créature appuyée au bras de son compagnon : elle laisse pendre sa tête, découvrant le profil d'une gorge savoureuse, et sa robe échappée de son épaule, sa robe d'un vert discret, coule et fuit le long de ses flancs avec une douceur fluviale. Au premier plan, enfin, une figure est assise, la plus belle de toutes : de profil aussi, dans la pose traditionnelle des frontons, et drapée d'une robe blanche à reflets d'or, elle abandonne ses bras languissants, sa tête, ses beaux cheveux, à son époux, sorte de matamore, au teint basané, à barbe noire, vêtu de groseille et de vert Véronèse, et coiffé d'un turban blanc doré. Le bras pendant s'appuie à terre sur un pan de draperie lie de vin, cependant qu'un petit enfant nu se traîne en rampant vers le sein maternel qu'il cherche des lèvres à travers les draperies.

Dans ce morceau, qui concilie l'ampleur du style avec le plus naturel abandon, dans cette caresse de chair épanouie, on retrouve le pinceau d'hier, on prévoit la palette de demain. L'œuvre intéresse encore parce qu'elle semble issue du double enseignement qui se dégage d'œuvres aussi diverses que le *Martyre de saint Symphorien* et les *Massacres de Scio*, et un regret vous vient en songeant aux œuvres que ce Lyonnais aurait laissées s'il avait poussé plus loin son effort.

Assez difficile parfois, la situation de Guichard s'était fort améliorée grâce à ces commandes. Classé d'abord dans le clan extrémiste, il s'imposait peu à peu par le caractère officiel de ses œuvres marquantes. En 1840 son *Apothéose de la princesse Marie* est encore refusée au Salon (en bonne compagnie d'ailleurs, puisqu'on relève parmi les œuvres proscrites la *Diane surprise* de Chassériau, tout l'envoi de Théodore Rousseau, des dessins de Grandville, et jusqu'au *Trajan* de Delacroix, qui ne fut retenu qu'au repêchage¹) ; mais Guichard est sur la voie de la sagesse. Quelques années plus tard, Philippe Burty l'appellera « un romantique trop bien converti ».

Le Second Empire ne lui retire pas les faveurs qu'il avait connues sous la Monarchie de Juillet. Reçu par la princesse Mathilde, il entrevoit chez elle

1. L. Rosenthal, ouv. cité.

une atmosphère de luxe et d'élégance qui ne sera sans doute pas sans effet sur l'évolution de son talent, qui ajoute en tous cas à son goût naturel pour les décors illuminés et les toilettes papillotantes que nous verrons s'épanouir dans la dernière partie de son œuvre, — la meilleure.

*
* * *

En 1862, Guichard rentre à Lyon. Nommé professeur à l'École des Beaux-Arts, il va remplir ces fonctions, non seulement avec conscience, mais avec plaisir. Caractère simple et bon, causeur entraînant et écouté, il exercera sur



ALLÉGORIE, PAR JOSEPH GUICHARD

(Musée de Lyon ; legs Tripier.)

ses élèves une véritable séduction. Et puis, avec lui, un souffle d'indépendance pénètre dans l'École. Aussi le décret du 21 août 1862, qui le met à la tête de la classe de peinture, opère-t-il une petite révolution.

Dès le début, Guichard se trouve en froid avec son directeur, M. Caruelle d'Aligny. Ses rapports ne sont pas meilleurs avec plusieurs de ses collègues ; la guerre couve, prête à éclater. Le directeur augure-t-il bien d'un élève ? Il s'efforce de le détacher de Guichard qui, bien entendu, résiste. Un conflit de ce genre éclate au sujet de Théodore Lévigne, que ses brillants débuts désignaient pour une carrière qu'il ne tarda pas à compromettre par un gâchage sans nom.

A l'attrait du novateur il joignait le prestige du dissident. L'École bourdonne encore des beaux « chahuts » dont elle fut alors le théâtre. Un conflit

éclatait-il entre « le père Guichard » et l'un de ses collègues, aussitôt les élèves prenaient fait et cause pour lui, qui passait souriant au milieu de la bagarre fort de sa popularité.

L'opposition atteignit à son comble lorsque Guichard, en 1871, céda sa classe à Bonirotte pour devenir directeur de l'École. Les professeurs adressèrent de telles réclamations au ministre, que ce dernier s'en prit à Charles Blanc, auquel était due la nomination. D'ailleurs, devant une hostilité aussi ouverte, le vieux peintre démissionna, acceptant le titre de directeur honoraire qu'il porta jusqu'à sa mort.

Débarassé des commandes officielles, il put enfin manier la brosse pour son seul plaisir. Et chaque fois qu'il se trouve devant un sujet de son choix, quelle expansion ! Il avait jadis copié l'*Antiope* du Corrège, et s'attristait dans sa vieillesse d'avoir égaré cette copie. Le corps de la divine endormie habitait toujours son cœur, et ce qu'il cherchait dans ses esquisses c'étaient, comme à ses débuts, des visions de rêve et de volupté.

Dans ces notations rapides, survit l'influence de Delacroix et c'est là pourtant qu'en dépit de tout le peintre est le mieux lui-même. La plupart se résumeraient assez bien : une note de lumière dans un enveloppement d'ombre. Cette ombre est malheureusement alourdie par ce bitume qui gâte jusqu'au *Rêve d'amour*. Peu à peu pourtant, Guichard éclaircissait sa palette et dans ses meilleures ébauches on trouve un régal croustillant de tons rares, parfois une vivacité de touche proche du XVIII^e siècle français.

Là, plus de souci de Chenavard, ni de personne. Guichard ne s'embarrasse pas davantage d'un certain idéal de « fini », vague survivance de l'enseignement ingriste qui, chez les hommes de sa trempe, ne conduit guère qu'à la froideur. Il donne libre cours à sa verve. Il est lui ingénûment, et délicieusement.

A la mode romantique il fait large place au décor. C'est une salle mystérieuse, un sous-bois profond. La salle n'est éclairée que de torchères fumeuses dont l'éclat coule sur la nappe d'un festin et farde le visage d'un reître, laissant tout le reste dans l'ombre. Ou bien, à travers des parcs aux arbres centenaires, se déroulent des cortèges de seigneurs et de dames que suit la troupe bariolée des écuyers meneurs de palefrois, des piqueurs découpleurs de lévriers. Pour animer ses toiles il n'a qu'à rouvrir les livres qu'il aime. Et ce lecteur de *Décamérons* campera, sous les yeux d'une assemblée guerrière ou galante, des silhouettes de chevaliers errants ou la fleur épanouie de quelque jeune nudité comme celle qui rayonne dans ce tableautin : *La Pièce d'or*. Mais il excelle sur tout à noter le fourmillement d'une foule en gaieté. Quoi de plus évocateur que ces *Noces de Gamache* où le turbulent troupeau des convives anime un merveilleux site naturel embelli



LES NOCES DE GAMACHE, PAR JOSEPH GUICHARD
(Musée de Lyon.)

Phot. Sylvestre.

de fontaines, de portiques et de statues ! Sur cette foule en joie le ciel étend son dais verdâtre déjà doré de crépuscule.

Le métier prend aussi plus de complexité. Les fonds glacés, onctueux, font mieux ressortir ce papillotage de la foule que l'artiste cherche dans l'épaisseur des pâtes et leurs pittoresques grumeaux.

Voici, multipliées, des visions heureuses. Sous la soie, le velours, le brocart, palpite la santé des corps. Rien de désespéré, rien de mélancolique. Nous sommes aussi loin du regard tragique de Delacroix que du sourire doux-amer de Watteau. Partout se révèle le dilettante, l'épicurien, celui qui goûte ces mille et un plaisirs qu'on trouve dans la fréquentation des amis et le commerce des femmes, dans le jeu, dans le rêve (autre jeu lui-même) et aussi dans la boisson, et enfin dans la paresse. L'amour lui-même n'apparaît que comme un plaisir, avec cette pointe de gourmandise, marque des raffinés. Malgré moi j'entends chanter la strophe de *Psyché* :

Volupté, volupté, qui fus jadis maîtresse
Des plus beaux esprits de la Grèce,
Volupté, s'il te plaît, viens-t-en loger chez moi !...

Peu à peu la richesse de la gamme colorée croît, croît, jusqu'à déborder l'anecdote, la composition même. L'œuvre n'offre d'abord aux yeux qu'une fête chatoyante. C'est le don d'évocation par la seule couleur, analogue au don de la rime chez les poètes et par là ce conteur de féeries, dépassant Delacroix, son maître, et Diaz, son contemporain, annonce presque Monticelli. Sur sa palette voisinent librement les verts d'émeraude, les rouges dorés, les bleus d'argent, les roses éteints, les blancs mûris. Et l'on y trouve encore bien des tons rares, tel un certain groseille, d'une matière dure et transparente, d'une rare beauté d'émail.

Il ne déployait pas moins de grâce à rendre la vie mondaine de son temps. Dans les rares toiles qu'il lui a consacrées, il fait œuvre de grand artiste. Voyez le *Bal à la Préfecture*. Le pinceau n'excelle-t-il pas à traduire tout à la fois l'heureux étalement des velours et des soies, la grâce mignarde des coiffures et cette nacre des épaules nues qui rayonnent dans le miroitement des glaces, sous le feu des lustres de cristal !

Guichard ne réussit pas toujours dans le portrait, qu'au cours de sa carrière il aborda souvent, changeant de métier selon le modèle, avec une souplesse qui n'est pas sans révéler de l'incertitude. Si la « manière noire » chère à son époque convient assez bien à certain buste d'adolescent fougueux ou d'homme pensif, elle n'excuse pas certaines pages ternes et bourbeuses, vraiment indignes de son pinceau :

Une image de femme de sa dernière manière (appartenant à M. C.,



LE BAL A LA PRÉFECTURE

PAR JOSEPH GUICHARD

(Musée de Lyon.)

de Lyon) montre un singulier mélange de souplesse et de raideur. Le travail du corsage est délicieux, d'un faire voluptueux, presque mouillé, à la Fantin-Latour, mais le visage est un morceau d'émail sans vie; et pourquoi avoir enveloppé ce modèle d'une guirlande de fleurs qui rappelle le travail de pensionnat? Oui, pourquoi cette médiocrité sitôt qu'il s'agit, alors que ses ébauches vivent, palpitent, enchantent?... Aussi est-ce sur une ébauche que nous nous arrêterons pour finir. L'œuvre d'ailleurs n'a rien à nous offrir de plus exquis que ce tableautin, *Louisa Siefert aux Ormes*, où l'on voit la jeune femme retenant contre elle l'élan de son enfant. Couleur et parfum, c'est une branche de pommier en fleurs.

*
* *

Les dernières années de Guichard furent partagées, comme l'avait été sa vie, entre les plaisirs de l'art et les charmes de l'amitié. Il savait vieillir avec bonhomie et les ans nouveaux le trouvaient sans aigreur. Heureux du prestige que son caractère autant que son œuvre lui valait auprès des jeunes, il les accueillait avec bienveillance et savait les défendre à l'occasion.

Parmi ses élèves, plusieurs ont atteint la notoriété : telle la douce Berthe Morisot, tel le graveur Bracquemond, auteur d'un bon portrait de son maître ; tels encore le décorateur Bariot, le paysagiste Stengelin. Mais le plus cher au cœur de Guichard fut Seignemartin.

Par sa précocité, sa fougue, son abondance, sa virtuosité, Seignemartin



Phot. Sylvestre.

LOUISA SIEFERT AUX ORMES
PAR JOSEPH GUICHARD
(Musée de Lyon.)

évoquait pour ses contemporains le génie d'un homme de la Renaissance. Guichard, qui l'avait découvert, éprouva pour lui une admiration si éblouie, qu'il copia de sa main des œuvres du jeune homme, telles que la *Barque* et le *Festin de Don Quichotte*¹.

Guichard n'oubliait pas Chenavard, et l'on voit par ses lettres qu'il s'efforçait d'attirer à Lyon le vieux philosophe de la peinture que les ans rendaient de plus en plus revêche et de plus en plus doctoral. Parfois aussi il visitait Ravier qui, dans sa solitude de Morestel, jetait sur la toile les gammes éblouissantes de ses couchants.

Son atelier de la montée du Chemin-Neuf restait un centre de causeries. On y rencontrait les peintres Vernay, Carrand, Baudin, Joanny Domer, Jacques Martin, auxquels se mêlaient le sonnettiste Joséphin Soulyard et sa charmante émule, cette Louisa Siefert, dont Guichard traça l'effigie.

Au fameux sonnet de son ami :

Tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve,

le peintre emprunta le sujet d'une grande composition où l'on voyait, dit le romancier Paul Bertnay, autre familier du Chemin-Neuf, « des Amours arpenter le sol avec des thyrses. » Ainsi le goût de travailler dans le grand n'avait pas abandonné le vieil artiste, que la mort atteignit le 31 mai 1880.

Depuis lors c'est un grand oubli que n'ont rompu qu'une ou deux fois de généreuses interventions. Je m'en voudrais de ne pas citer au moins celle de M. Henry Béraud qui, en 1909, à l'occasion d'une rétrospective, écrivit dans la revue lyonnaise *L'Art libre* une brillante étude.

Pour moi, je voudrais conclure avec impartialité.

Le plus grand tort de Guichard, ce fut sans doute de naître dans un siècle de géants et surtout, ayant approché les plus grands d'entre eux, d'être apparu un instant comme leur émule. L'histoire pardonne difficilement ces rapprochements, surtout quand le reste d'une carrière ne les a pas légitimés.

Pourtant ce n'est pas sans injustice que dans le cortège des beaux évocateurs on refuserait sa place, même modeste, au Lyonnais qui brossa l'une des pages romantiques les plus caractéristiques qui soient, puis, en dilettante, caressa des cortèges de féerie et des évocations mondaines d'une palette garnie à l'école des grands Vénitiens en passant par Watteau.

HENRY DÉRIEUX

1. V. l'étude sur Seignemartin publiée ici même (1905, t. II, p. 131 et suiv.) par M. Alphonse Germain.

BIBLIOGRAPHIE

C^{te} Paul DURRIEU. — LA MINIATURE FLAMANDE AU TEMPS DE LA COUR DE BOURGOGNE¹



UN livre nouveau traitant de l'histoire de la miniature au seuil de la Renaissance ne saurait laisser indifférents les admirateurs, si nombreux aujourd'hui, de ces manifestations d'un art délicat entre tous. Mais quand ce livre a pour auteur M. le comte Durrieu, c'est une bonne fortune que d'en tourner les pages. Personne n'ignore qu'il est l'un des premiers qui se soient livrés à cette étude en y appliquant les méthodes d'une sévère critique. Ses travaux de début sur la miniature remontent à une époque déjà lointaine, et l'on peut dire de lui qu'il a été un initiateur et qu'il demeure un maître.

Le magnifique volume qu'il vient de nous donner sur *La Miniature flamande de 1415 à 1530* comble une regrettable lacune. Certes, nous avons des travaux importants consacrés aux plus belles « histoires » décorant les livres exécutés pour les ducs de Bourgogne ou les grands personnages de leur entourage. Mais il nous manquait une œuvre embrassant l'ensemble des peintures de manuscrits à cette époque glorieuse où la cour de Bourgogne tint en Occident la première place. Nous la possédons aujourd'hui, et, grâce à l'excellent travail de M. Paul Durrieu, nous pouvons contempler d'un coup d'œil toute cette tribu d'artistes formée sous Philippe le Bon, peut-être déjà au temps de Jean sans Peur et du prince des bibliophiles Jean duc de Berry, tribu fidèle qui survécut à son fastueux protecteur. Je n'irai pas, pourtant, jusqu'à dire que nous assistons au développement, au progrès de l'art de la miniature après la mort du duc Philippe. A la cour de Bourgogne comme ailleurs, cet art, l'imprimerie une fois inventée, ne pouvait que faiblir. Mais l'impulsion était donnée, et, durant plusieurs décades encore, nous verrons naître des chefs-d'œuvre dus à cette école qui n'est touchée qu'exceptionnellement par le souffle nouveau venu d'Italie. C'est surtout à la brillante période comprise entre la mort tragique des deux ducs, Jean sans Peur (1419) et Charles le Téméraire (1477), qu'est consacrée l'étude du comte Durrieu. Pendant ce long espace de plus d'un demi-siècle, qui correspond au règne de Philippe le Bon et de son fils, il y eut auprès de ceux qu'on a nommés les « grands ducs d'Occident » toute une pléiade d'« historieurs » auxquels est due une incomparable floraison de manuscrits aux enluminures chatoyantes.

1. Comte Paul Durrieu, membre de l'Institut, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*. Ouvrage publié avec le concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Piot), accompagné de 153 reproductions de miniatures. Bruxelles et Paris, G. van Oest et C^{ie}, éditeurs, 1921. Un vol. in-4°, 84 p. av. 103 planches.


Le volume contient un nombre considérable de reproductions des plus belles miniatures, choisies avec le souci de nous montrer les types caractéristiques des divers artistes et des divers ateliers. Nous y trouvons des spécimens de ces admirables peintures des *Heures de Turin*, si malheureusement détruites lors de l'incendie qui, en 1904, anéantit en partie la Bibliothèque de cette ville et fut un deuil pour l'art. Nous y constaterons aussi les plus curieuses comparaisons entre le *Décameron* de la Bibliothèque Vaticane et le *Décameron* de Guillebert de Metz, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal. Mais l'auteur s'est attaché d'une façon toute particulière à mettre en lumière la personnalité des artistes qui travaillèrent pour les ducs de Bourgogne. On sait combien la question est épineuse, et parmi ceux qui s'occupent de l'art au Moyen âge il n'en est aucun qui ignore les polémiques auxquelles a donné lieu ce point d'histoire si débattu : les enlumineurs ont-ils signé leurs œuvres ? Le comte Durrieu traite la question avec toute la prudence qu'exige un problème si délicat et si important pour l'histoire de l'art pendant toute une longue période. Si les signatures font trop souvent défaut, on peut du moins, en s'aidant des documents d'archives, en groupant des peintures manifestement exécutées par le même pinceau ou sorties du même atelier, on peut dégager la personnalité des meilleurs parmi ces bons ouvriers d'enluminure. C'est ce qu'a fait avec un plein succès l'auteur de la *Miniature flamande* ; et nous pouvons, grâce à lui, grâce à ses savants et ingénieux commentaires, méditer et contempler les ouvrages de ces peintres, illustres aujourd'hui, qui ont nom Guillaume Vrelant, Jean Le Tavernier, Loyset Liédet, Jean Hennecart, Simon Marmion. Si pour d'autres productions la certitude est moins absolue, les hypothèses s'appuient de tels arguments qu'on pourrait sans doute ranger aussi dans cette première catégorie les miniatures attribuées avec tant de vraisemblance à Philippe de Mazerolles, Alexandre et Simon Bening, Jean van der Moere, d'autres encore qu'on admirera dans ce luxueux volume établi avec tout le soin matériel possible.

La plupart de ces miniatures sont tirées de l'ancienne Bibliothèque de Bourgogne que les siècles ont dispersée et dont les *membra disjecta* sont abrités aujourd'hui dans nombre de dépôts : Bibliothèque royale de Belgique, Bibliothèque Nationale de Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, British Museum, Bibliothèque de Vienne, Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. L'auteur, au surplus, n'a point renoncé à nous montrer des œuvres anonymes, quand ces œuvres méritent d'être admirées, comme, par exemple, les peintures qui ornent cet incomparable *Bréviaire Grimani* de la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise, ou ces exquises *Heures* du « Maître aux fleurs » de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. Mais il faudrait tout citer dans cet ouvrage dû à un auteur qu'un Anglais, parlant des historiens de la miniature au Moyen âge, désignait récemment comme « *the greatest living authority* ».

HENRY MARTIN

 Le Gérant : CH. PETIT.

 CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



A Crétolle

Conseil d'Art

Avenue
des Champs
Élysées

N° 120

ADR TEL. ELLOTERG PARIS TÉL. ÉLYSÉES 03-53

OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

ROBIN, GRAVEUR - PARIS

RASSEGNA D'ARTE RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA

ANTICA E MODERNA

DIRETTA DA
CORRADO RICCI



Cette revue publiée, sous la direction de M. CORRADO RICCI, avec le concours des plus éminents critiques d'Italie, étudie l'art rétrospectif et contemporain, les collections publiques et particulières, les objets artistiques que l'Italie offre à l'admiration des amateurs. La *Rassegna d'arte antica e moderna* paraît chaque mois en livraisons de 56 pages, in-4°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et hors texte, avec gravures au burin et à l'eau-forte, estampes en couleurs, lithographies, etc.

BIBLIOGRAFIA DELL' ARTE

publication supplémentaire mensuelle de 16 pages, qui donne le compte rendu de tous les livres d'art et des revues publiées en Italie et à l'étranger.

Prix d'abonnement : { Italie . . . L. 50; expédition recommandée : L. 60.
Étranger. Fr. 50; — — — Fr. 60.

On reçoit les souscriptions aux adresses ci-dessous :

ROMA (II), Via Zanardelli, 7.

MILANO, Via Mantegna, 6.

NAPOLI, Via Medina, 61.

ROMA, Piazza di Spagna, 84.

FIRENZE, Via Cavour, 4.

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ROMA VIA ZANARDELLI, 7.

EDITORI - ALFIERI & LACROIX - ROMA - MILANO

MONUMENTS AUX MORTS

Arrondissement d'YSSINGEAUX (Haute-Loire)

Les villes voisines d'Yssingaux et de Tence (Haute-Loire) ouvrent un concours pour l'érection dans chacune d'elles, d'un monument à leurs morts de la grande guerre, et disposent respectivement, pour cet effet, de 40.000 et 35.000 francs outre les prix en argent attribués aux projets primés. Les artistes qui voudront bien y prendre part sont priés de demander les conditions des deux concours à MM. les Maires d'Yssingaux et de Tence.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Mars 1922

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS == DÉCORATIONS OBJETS D'ART

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

Téléphone : Élysées, 57-61

GALERIE BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

ÉDOUARD JONAS

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL
ET LES DOUANES FRANÇAISES

Place Vendôme, 3

Tél.:
Louvre 13-17

**OBJETS D'ART
& TABLEAUX ANCIENS**

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

ANTIQUITÉS PROVENÇALES
Gravures anciennes. — Livres rares

ALFRED DE L'ABBAYE-EYMERIC

51, boulevard de la Madeleine, Marseille

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET. PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le plus Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^d Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 2 fr. 50
Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 2 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 2 fr.
Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 2 fr.
Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50
Savon sulfureux, contre l'eczéma. 2 fr.
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.
Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

THE BURLINGTON MAGAZINE

Les intéressants articles dont la nomenclature suit ont été publiés, avec illustrations, par *The Burlington Magazine*. On peut se les procurer au prix de 16 francs franco, par exemplaire à l'exception des numéros 139, 159, 162, 167, 173, 175, 176, 178, 179 et 189 (du prix de 8 francs franco).

PEINTRES ET PEINTURE

| | |
|--|--|
| La Ligne comme moyen d'expression dans l'art moderne, par Roger Fry. | Nos 189 et 191. |
| Les Sculptures de Maillol. | » 85. |
| Paul Cézanne. | » 173. |
| M. Larionow et le Ballet Russe. | » 192. |
| Vincent van Gogh. | R. Meyer-Riefstahl 92. |
| Les Post-Impressionnistes. | A. Clutton-Brock. 94. |
| Post-Impressionnisme et Esthétique. | Clive Bell 118. |
| Cézanne. | Maurice Denis. 82 et 83. |
| Paysages de Maris Matthew. | C. J. Holmes. 48. |
| La Représentation de l'École anglaise au Louvre. | P. M. Turner. 48 et 51. |
| Paysages de Wilson Richard. | C. J. Holmes. 33. |
| Puvis de Chavannes. | Charles Ricketts 61. |
| Le rang de Blake dans l'art anglais. | Robert Ross. 39. |
| Portraits dramatiques. | Claude Phillips. 35. |
| Alphonse Legros. | Charles Holroyd. 107. |
| David et ses élèves. | Camille Gronkowski. 122 et 123 |
| Jean-François de Troy. | Claude Phillips 162. |
| Le Nouveau mouvement artistique dans sa relation avec la vie. | Roger Fry. 176. |
| L'Art préhistorique. | G. Baldwin Brown 158. |
| Degas. | Walter Sickert. 175. |
| Degas : Souvenirs. | Georges Moore 178 et 179. |
| Aquarelles de Rossetti de 1857. | Roger Fry. 159. |

ART CHINOIS

| | |
|--|---|
| Un Bouddha bronze primitif. | Hamilton Bell. 135. |
| Autel Tuan-Fang. | » 149. |
| La Sculpture Chinoise sur pierre à Boston. | F. W. Coburn 103. |
| Porcelaines de la famille verte | Sir W. H. Bennett 18. |
| La Porcelaine chinoise Eggshell, avec marques | S. W. Bushel. 41 et 42. |
| La Collection de porcelaines de Chine de Richard Bennet. | Roger Fry. 99. |
| Porcelaine des dynasties Sung et Yuan. | R. L. Hobson. 73, 74, 75, 77 et 80. |
| Sur un groupe de porcelaines de Chine. | F. Perzynski 91, 96 et 120. |
| Origine et développement de la porcelaine de Chine. | Edward Dillon 61 et 62. |
| La Littérature sur la poterie chinoise. | B. Rackham 167. |
| La Poterie Tang et ses dernières affinités classiques. | Hamilton Bell. 139. |
| Le Vase avec inscription de la collection Dana. | F. S. Kershaw 129. |
| Porcelaine chinoise de la collection Davies. | R. Petrucci 123. |
| Poterie coréenne de la collection Davies | » 116. |

On est prié, en faisant la commande, de désigner le numéro de l'exemplaire.

Depuis sa fondation, qui date de 1903, *The Burlington Magazine* a constamment progressé dans l'estime du public. Il compte au nombre de ses collaborateurs les écrivains les plus compétents non seulement d'Angleterre, mais aussi de France, d'Italie, d'Espagne, de Hollande, de Belgique et d'Amérique et il est reconnu unanimement comme une des principales revues d'art du monde entier.

Prix de l'abonnement annuel (index semestriels compris) : 100 francs franco de port.

Le Numéro : 8 francs franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 17, Old Burlington Street, London W. 1.

Publication mensuelle illustrée pour amateurs.

REPRESENTANT A PARIS : P. M. TURNER, 5, rue de Stockholm.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

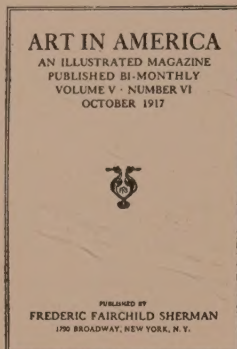
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 20.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

| | |
|--|------|
| ALEXANDER WYANT, par Elliot Clark. | 15 » |
| WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. | 15 » |
| GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield. | 15 » |
| HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr. | 15 » |
| R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield. | 10 » |
| CINQUANTE PEINTURES de Inness. | 25 » |
| CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. | 20 » |
| SOIXANTE PEINTURES de Wyant. | 25 » |
| ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman. | 20 » |

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)



Viennent de paraître :

LES TRÉSORS D'ART DE LA FRANCE MEURTRIE

Recueil publié

sous la direction de M. André MICHEL, Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France.

Ile-de-France par M. Marcel AUBERT, Conservateur-adjoint
au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de xii-44 pages, avec 42 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 90 francs.

Du Laonnois à la Brie . . par M. Étienne MOREAU-NÉLATON.

Un volume in-4°, de xii-58 pages, avec 48 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 100 francs.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Où ? Quand ? Comment voyager ? **L'AGENDA P.-L.-M. 1922**, qui vient de paraître, l'enseigne de façon pratique et amusante : Textes de : Henry Lapauze, François Carnot, Miguel Zamacoïs, Henri Ferrand, Georges Rozet, Adrien Frissant, Gabriel Faure, Jules Véran, Raoul Vèze, Béchir, Émile Solari, Dr Bounhiol, Palymède. Illustrations de Julien Lacaze, P. Vignal, Charavel, Roger Broders, Lucien Péri, René Péan, Charousset, J. Touchet, R. Allègre, Dric, Eugène Cartier, Luc Lanel. Une pochette de 12 cartes postales illustrées est offerte à tout acheteur.

Prix : 5 francs. En vente : Grands Magasins, Agences de voyage, Gares P.-L.-M. et rue Saint-Lazare, 88, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'EST

ORIENT-EXPRESS

Train de luxe tri-hebdomadaire circulant toute l'année entre Paris, Strasbourg, Munich, Prague, Vienne, Budapest et Bucarest.
Une partie de ce train se dirige pendant l'été sur Carlsbad.

Le nombre des places est limité et les voyageurs doivent, pour être certains d'être admis dans ce train, s'adresser d'avance à la Compagnie Internationale des Wagons-Lits.

SERVICES DIRECTS sans changement de voiture, entre :

PARIS et { MUNICH (1^{re} et 2^e classes), via Strasbourg.
 { PRAGUE (1^{re}, 2^e et 3^e classes), via Allemagne du Sud.
 { VIENNE (1^{re} et 2^e classes), via Suisse.

LA SUISSE ET L'ITALIE (Deux routes pittoresques)

Via Belfort, Berne, Lötschberg, Simplon. — Et via Belfort, Bâle, Lucerne et le Saint-Gothard.
Voitures directes des 3 classes entre Paris et Milan via Belfort, Berne, Lötschberg, Simplon.

SERVICES DES VILLES D'EAUX

Durant toute la saison d'été services directs entre : PARIS et les VILLES d'EAUX de la RÉGION de l'EST :
Gérardmer, Vittel, Plombières, Luxeuil-les-Bains, Bussang, Contrexéville, Maigny-les-Bains, Bains-les-Bains, Bourbonne-les-Bains,
Sermayze-les-Bains.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST *et C^{ie}*, ÉDITEURS

4, Place du Musée, à BRUXELLES

Bureau à PARIS: 63, Boulevard Haussmann

Vient de paraître:

LES ANCIENNES FAÏENCES DE BRUXELLES

HISTOIRE — FABRICATION — PRODUITS

PAR

G. DANSAERT

La fabrication des premiers objets en faïence de Bruxelles date du milieu du xvii^e siècle. Mais la grande époque de cette fabrication se place au xviii^e siècle et coïncide, d'ailleurs, avec l'époque des fabriques célèbres de l'étranger: Nevers, Moustiers, Rouen, Strasbourg, Delft, Frankental, Alcora, etc.

Alors qu'il existe d'admirables travaux sur les céramiques de tous les autres pays, personne, jusqu'ici, ne s'était fait l'historien des faïences de Bruxelles. Le présent ouvrage comble cette lacune. Il est divisé en trois parties distinctes: *histoire*, *fabrication* et *produits*.

L'ouvrage forme un beau et fort volume grand in-4^o carré (22 1/2 × 29 cm.), de 328 pages de texte, tiré à 600 exemplaires *numérotés* sur papier de Hollande à la cuve Van Gelder. Il contient environ 110 marques de faïences et autres documents dans le texte, plus 56 planches hors texte reproduisant 256 pièces de faïences de Bruxelles, *dont 61 en couleurs*.

Prix: 200 francs.